STUDII LITERARE

TUDOR VIANU

LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI LITERATURĂ NAȚIONALĂ

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ

TUDOR VIANU

LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI LITERATURĂ NAȚIONALĂ

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ

Am adunat, în volumul de față, o parte din studiile și articolele mele de critică literară, scrise și publicate în reviste, numai în parte, în anii din urmă. Oricare ar fi temele tratate în paginile care urmează, le leagă laolaltă, în afară de faptul că s-au oprit în fața unora dintre problemele actualității, îndemnul de a privi aspectele speciale ale literaturilor naționale în cadrul literaturii universale: o metodă pe care, după ce o aplic în diferite împrejurări, încerc s-o întemeiez în studiul final al volumului. De aici justificarea titlului pe care l-a primit întregul: Literatură universală și literatură națională.

1 decembrie 1955

T. V.

I

LITERATURĂ UNIVERSALĂ

PATOSUL ADEVĂRULUI ÎN OEDIP ŞI HAMLET

Tragedia greacă ridică în fața cititorului modern întrebări cărora cercetarea nu osteneşte să le caute soluţia. Ce anume explică faptul că, încă de la începutul secolului al V-lea al erei vechi, adică într-un moment atît de îndepărtat al evoluţiei sociale şi morale a omenirii şi într-un mediu de popoare atît de deosebite de greci, nu departe de teribilul jug al despotismului persan şi în apropierea Egiptului, cu numeroasele lui urme ale fetişismului străvechi, gemînd sub apăsarea faraonilor, se înalţă în faţa noastră construcţia uimitoare, atît de luminoasă în ordonanţa ei, susţinută de spiritul unei mari mîndrii umane, a tragediei greceşti? Nici unul din popoarele care i-au înconjurat pe greci şi i-au însoţit în timpul desfăşurării istorice a vieţii lor n-au dat nimic asemănător cu tragedia grecească. Ceea ce s-a numit atîta vreme „miracolul grecesc" este, mai întîi, miracolul tragediei. Cine a întrebuinţat pentru prima oară această expresie a vrut, desigur, să se refugieze într-un agnosticism menit să îndepărteze factorul istoric din explicaţia operelor literare. Noi însă ne putem reprezenta acel moment următor primelor războaie medice, cînd Atena, mîndră de libertăţile cîştigate împotriva invadatorului, le consolida pentru toţi cetăţenii ei. A urmat vremea democraţiei lui Efialtes şi Pericles. Dar şi pînă atunci, tragedia fixează mo-

mentul acestei înălțări a omului, a gestului său de revoltă împotriva tuturor tiraniilor care-l apăsaseră mai înainte. Eschil va vesteji trufia sacrilege a perșilor, va celebra, în *Hiketidele*, momentul înfrîngerii vechilor violenţe în raporturile dintre sexe, va proslăvi, în *Orestia*, originile justiției instituite, apărută o dată cu înlăturarea vechii justiții răzbunătoare a sîngelui. Dar, mai cu seamă, în *Prometeu înlănţuit*, va da glas revoltei împotriva tiraniei lui Zevs și va proroci prăbușirea acestuia. Încă din primul ei moment de seamă, tragedia va aduce deci mărturia ei de laudă pentru toate înălţările omului, a tuturor victoriilor lui împotriva violenței și subjugării. Demnitatea omenească a obţinut în tragedia grecească primul ei monument. Pe altarul tragic arde mereu focul venerației pentru menirea speţei noastre.

Mîndria eroului tragic luptă împotriva *destinului*, adică împotriva acelui element inuman pe care grecii îl recunoșteau mereu prezent în orînduirea lumii și în contra căruia eroul se ridică fie prin protestul, fie cel puţin prin resemnarea lui îndurerată. Multă vreme generalizările criticii literare au văzut în *destin* singurul factor propulsiv al evenimentelor tragice. Cu toate acestea, este evident că destinul nu este singur răspunzător de ceea ce se petrece în tragedie. Pentru desfășurarea acțiunii tragice colaborează și caracterele eroilor, reduse de obicei la o singură pasiune dominantă. Răzbunarea inspiră pe Oreste și pe Medeea, pietatea pe Electra și pe Antigona, iubirea pe Fedra și pe Alcesta, onoarea pe Ajax și pe Neoptolem, iubirea de oameni pe Prometeu. Întîmplările tuturor acestor eroi sînt determinate nu numai de *moira*[1] lucrînd dinafară, dar și de alcătuirea lor lăuntrică, de caracterul lor. Ba chiar în dezvoltarea tragediei, de la Eschil la Euripid, influenţa caracterelor a devenit precumpănitoare. Teofrast va consolida doctrina caracterelor. Menandru le va introduce în comedie.

Printre caracterele omenești și pasiunile care le constituie, Sofocle a înfățișat în *Oedip* caracterul

[1] destin, în limba elenă.

unui cercetător, dominat de pasiunea adevărului. Este adevărat că figura lui Oedip a fost astfel primită din tradiţia legendară, şi este de asemenea un fapt cu totul izbitor, pentru cine studiază pe vechii greci, că pe cînd toate popoarele antichităţii au venerat în eroii lor fie pe oamenii de acţiune, fie marile personalităţi morale sau religioase, numai grecii au proslăvit, în Oedip, puterea unei inteligenţe geniale, pe dezlegătorul enigmelor sfinxului, adică ale încîlcitelor întrebări pe care natura obscură şi crudă le pune oamenilor. Interpretarea modernă a mitului lui Oedip a încercat să explice soarta acestui erou prin faptul că, despărţindu-se de natură ca inteligenţă cercetătoare, şi siluindu-i secretele, Oedip a devenit o fiinţă antinaturală, expusă abaterilor celor mai grave împotriva naturii. Este evident că grecii nu s-au gîndit la aşa ceva şi că grozăviile pe care eroul le săvîrşeşte, fără să ştie, erau, pentru ei, numai efectul lucrării destinului. S-ar fi putut întîmpla însă ca aceste grozăvii să rămînă acoperite, dacă pasiunea eroului pentru adevăr nu le-ar fi scos la lumină şi nu l-ar fi dus la acea deznădejde care-l face în cele din urmă pe bătrînul rege înţelept, părintele şi binefăcătorul patriei sale, să se orbească şi să pornească pe calea aspră a surghiunului. Marele dramatism al tragediei lui Sofocle provine din cucerirea treptată a adevărului teribil, din dorinţa trează de a-l afla, din acel patos al adevărului care strînge probele, înaintează din etapă în etapă a formării certitudinii, pînă cînd tot adevărul iese la iveală.

Voinţa de claritate a lui Oedip este tot timpul prezentă. El n-are să ascundă nimic. Cînd Creon îi aduce răspunsul oracolului din Delfi, potrivit căruia ciuma nu va înceta la Teba, decît atunci cînd asasinul regelui Laios va fi pedepsit, Creon îi spune, arătînd gloata tebanilor, adunaţi în preajma palatului:

„Dacă doreşti s-asculţi în faţa lor
Ce voi să-ţi spun, pot să vorbesc îndată —
Sau vrei mai bine în palat să mergem?“

Oedip nu vrea să aibă nici o taină. El răspunde deci lui Creon:

„Vorbeşte-n faţa tuturor. M-apasă
Doar soarta lor nenorocită, nu a mea."

Creon îi înfăţişează răspunsul oracolului. Hotărîrea lui Oedip de a cerceta împrejurările morţii lui Laios este limpede şi puternică din primul moment:

„Mi-e dat acum să fac din nou lumină".

Adică aşa cum a făcut atunci cînd a dezlegat enigmele sfinxului. Soarta lui este oarecum a omului teoretic, veşnic în căutarea adevărului. El cere deci tebanilor să-i destăinuiască tot ce ştiu despre moartea lui Laios:

„Aceluia ce ştie din ce mînă
Primit-a moartea Laios Labdacidul,
Aceluia îi cer să mi-o vestească".

Este chemat profetul Tiresias. Acesta refuză, la început, să revele taina morţii lui Laios. Tiresias se lamentează:

„Vai, groaznic e să ştii tot adevărul
Cînd nu e de folos celui ce ştie".

Refuzul lui Tiresias i se pare abominabil lui Oedip:

„Ce zici? Ştii tot şi nu vrei să vorbeşti?
Vrei tu să pierzi poporul şi cetatea?"

Şi faţă de declaraţia lui Tiresias că adevărul va ieşi la iveală, chiar dacă îl va învălui în tăcere, Oedip insistă pentru dezvăluirea lui:

„Îmi spune deci ce-i gata să se-arate".

Tiresias destăinuieşte, în fine, adevărul înspăimîntător: Oedip şi-a ucis tatăl şi trăieşte într-o legătură incestuoasă cu mama lui, cu Iocasta. La înce-

put, întreaga lui ființă se ridică împotriva acestei revelații. Tiresias este un profet mincinos. Desigur Creon, fratele Iocastei, a urzit o intrigă neagră împotrivă-i. O îndoială îl asaltează totuși. Și cum Tiresias se pregătește să plece, Oedip îi strigă:

„Stai! Stai! Cine mi-au fost părinții?"

Tiresias răspunde în termeni obscuri:

„Ziua de azi te naște și distruge".

Oedip dorește însă un răspuns limpede:

„Vorbești nedeslușit și în enigme".

Urmează interogarea lui Creon și acuzarea acestuia. Cînd însă Creon începe să-l întrebe la rîndu-i, pentru a-l apropia de grozăvia adevărului, Oedip nu pregetă să răspundă cu toată claritatea:

„Nu voi tăgădui ce mă întrebi".

Iocasta vrea să-l abată de la presimțirea funestă: profețiile sînt deseori mincinoase. Oracolele se pot înșela. Dar cînd alte indicii se adună, cînd află că Laios a pierit într-un loc și în împrejurări asemănătoare acelora în care a ucis altă dată pe călătorul întîlnit pe drumul dintre Corint și Teba, îndoiala crește amenințătoare în sufletul lui Oedip:

„O, Zevs, ce-ai hotărît să faci cu mine?
.....
Mi-e teamă că bătrînul orb văzut-a bine".

A rămas un martor al trecutului cețos din care venea Oedip. E un păstor bătrîn, trăind în pustietate, departe de Teba. Oedip dorește să-i fie înfățișat îndată. Iocasta este mirată de aceste insistențe, dar Oedip o lămurește:

„Doresc să-l văd, regină, căci mi-e teamă
Că tot ce mi s-a spus a fost prea mult".

Sosește crainicul din Corint, care-i aduce vestea morții regelui, a lui Polib. Oedip este chemat să ocupe tronul. Meropa, presupusa lui mamă, îl așteaptă. Oedip respinge însă chemarea. Oracolul lui Apollo i-a prezis o dată că-și va ucide tatăl și că se va căsători cu mama lui. De aceea a fugit altă dată din Corint. De aceea refuză să se înapoieze acum. Crainicul este în măsură să aducă o alinare temerii lui chinuitoare, prin dezvăluirea unei taine vechi: Oedip nu este fiul lui Polib și al Meropei; un păstor l-a găsit pe cînd era un prunc, în văile Citeronului, și crainicul l-a adus perechii regale, lipsite de copii. Dar această destăinuire, menită să aline tulburarea lui Oedip, îl azvîrle într-o neliniște încă mai grozavă. Tragicul situației atinge aici punctul cel mai înalt. Zadarnic încearcă din nou Iocasta să-l facă să renunțe la cercetarea lui. Oedip se opune:

„Nu te voi asculta atîta timp
Cît limpede n-oi ști aceste toate".

Oedip trebuie să vadă și să întrebe pe păstor. Bătrînul i se înfățișează. Dar cînd acesta, ezitînd să spună tot adevărul, declară că ar fi preferat să-și găsească moartea mai demult, Oedip îi replică cu asprime:

„O vei afla de nu spui adevărul".

Cine era copilul găsit? Un copil născut în casa lui Laios. Un copil de-al lui Laios sau al unui sclav?

„Vai, iată ce-i mai groaznic să rostesc!"

se tînguie bătrînul. Dar Oedip îi răspunde:

„Și eu s-ascult! Dar trebuie s-ascult."

Cînd, în fine, întreaga împrejurare s-a lămurit, Oedip exclamă:

„Vai, totul iese-acuma la iveală!
Lumină, strălucește-mi încă-odată
Și pentru cea din urmă oară mie,
Ce m-am născut din tată și din mamă
Din care n-ar fi trebuit să nasc".

Astfel setea de adevăr a lui Oedip nu se astîmpără decît atunci cînd ajunge să posede toate elementele convingerii sale, formate împotriva și spre distrugerea lui. Nu încape îndoială că dorința de claritate a lui Oedip determină înaintarea acțiunii în tragedia lui Sofocle. Destinul îndîrjit împotriva eroului a creat o situație de fapt, dar nevoia acestuia de adevăr o dezleagă. Printre eroii tragediei grecești, Oedip este singurul stăpînit de o astfel de pasiune, care a fost desigur a multora dintre contemporanii poetului. Ne găsim într-o vreme care l-a văzut pe Heraclit bătrîn și cînd au trăit Empedocle, Anaxagora, Protagora și Democrit. Gîndirea teoretică și pasiunea adevărului au serbat mari triumfuri în epoca democrației ateniene. Legendarul Oedip a putut deci deveni un erou reprezentativ al acestei epoci.

Nu este, în adevăr, izbitor faptul că atunci cînd, după milenii, gîndirea teoretică și patosul adevărului se refac încă o dată, în vremea Renașterii, apare din nou un erou, a cărui soartă se încheagă din împrejurări externe, dar și din pornirea lui de a smulge măștile, din scrupulul cunoașterii exacte, din voința trează de a stabili adevărul? Acest erou, a cărui relativă asemănare cu anticul Oedip se impune spiritului, este Hamlet al lui Shakespeare. Ca și tragedia lui Sofocle, *Hamlet* este drama depistării unei crime, susținută în desfășurarea ei de patosul pentru adevăr al eroului. Cînd fantoma i se arată lui Hamlet, el o urmează pentru a primi revelațiile ei. Prietenii vor să-l împiedice, dar el li se opune:

„De ce să-mi fie teamă?
Nu mi-e mai scumpă viața ca un ac.
Iar sufletului ce-ar putea să-i facă
Nemuritor cînd e, la fel cu el?
Îmi face semn din nou; îl voi urma."

Hamlet află că tatăl lui a fost ucis de Claudius, actualul rege, care s-a căsătorit cu mama lui. Hotărîrea de a-și răzbuna tatăl s-a format din primul moment în spiritul lui Hamlet. Dar fapta răzbunării este

amînată. Numeroși comentatori au crezut a recunoaște în Hamlet un caracter ezitant, un abulic. Hamlet el însuși se acuză în marele monolog de la sfîrșitul actului al II-lea. Apăruseră, la curtea regelui Danemarcei, actori rătăcitori ai vremii. Sînt vechi cunoștințe ale tînărului Hamlet. Piesa repetată în fața prințului îi prilejuiește acestuia reflecții amare cu privire la sine. Dacă actorii însuflețesc în asemenea măsură ficțiunea, dacă ei trăiesc cu atîta putere sentimente străine, care ar fi purtarea lor dacă ar fi stăpîniți de dureri reale? Comparația cu ceea ce i se pare a fi insensibilitatea lui îl face să se acuze cu asprime. Totuși ezitarea lui Hamlet nu provine atît din slăbiciunea voinței, cît din faptul că convingerea lui cu privire la crima regelui Claudius n-a dobîndit întreaga ei consistență. Umbra tatălui său ar fi putut să fie o arătare înșelătoare:

„Fantoma ce-am văzut, ar fi putut
Să fie un demon. Dracul cîteodată
Putere are să se învestească
Cu chip seducător. E cu putință,
Văzîndu-mă slăbit și melancolic
(Căci e puternic față de aceia
Ce sînt ca mine), să mă amăgească,
Pierzîndu-mă. Vreau deci dovezi mai limpezi."

Hamlet nu este un simplu veleitar, dar nici un impulsiv. Fapta nu poate urma la el decît convingerii formate. Ea încheie un proces intelectual mai îndelung și foarte scrupulos. Astfel, ajunge Hamlet să pună la cale un adevărat experiment psihologic. Am auzit, spune Hamlet:

„Am auzit că oameni vinovați,
Privind la teatru, sînt în sinea lor
Cea mai profundă-atîta de atinși
De arta scenei, că își dau pe față
Nelegiuirea. Crima, cum se știe,
Deși nu are limbă, tot grăiește
Cu voce uimitoare. M-am gîndit

Să pun pe-actori asasinarea tatii
Să joace-n fața unchiului. Privirea-i
Voi cerceta, îl voi pătrunde-adînc.
De voi vedea că-i tulburat, atunci
Știu ce-mi rămîne de făcut."

Ca și Oedip, Hamlet vrea deci să ajungă la cunoașterea adevărului, eliminînd orice urmă a îndoielii și nesiguranței. Chipul de a ajunge la adevăr diferă pentru cei doi eroi. Dacă ne gîndim că știința procedurii criminale distinge între instrucția *acuzatorie* și cea *inchizitorie*, adică între aceea care își propune să adune toate probele menite să circumscrie exact faptul criminal și aceea care urmărește mărturia directă a vinovatului, atunci putem spune că Oedip pune în mișcare procedura unei instrucții acuzatorii, pe cînd Hamlet instituie o instrucție inchizitorie. El vrea să-l aducă pe Claudius la mărturisirea, într-un fel oarecare, a crimei sale. Destăinuiește deci lui Horațio planul făurit:

„În fața regelui se va juca o piesă
În care-am introdus un episod
Ce seamănă cu moartea tatii, astfel
Precum ți-am povestit-o. Cînd va-ncepe,
Ia seama bine, cu întreaga forță
A sufletului tău, ce face unchiul.
Dacă ascunsa vină nu se-arată,
Atunci să știi că ce-am văzut n-a fost
Decît un duh din iad și-nchipuirea
Ce mi-am făcut e neagră deopotrivă
Cu nicovala lui Vulcan."

Reprezentația are loc și dă rezultatele așteptate. Zguduit de înfățișarea faptelor care aminteau de-aproape pe acele ale crimei sale, regele se ridică în prada unei adevărate terori și părăsește sala de spectacol. Mărturisirea s-a produs. Convingerea lui Hamlet s-a format și drumul către fapta răzbunării s-a netezit pentru el. Hamlet va acționa.

Dacă tragedia lui Sofocle poate fi pusă în legătură cu marele avînt teoretic al democrației ateniene, cînd omul recunoaște în cercetarea adevărului, în claritatea netulburată a minții, una din țintele cele mai înalte ale vieții sale, drama lui Shakespeare poate fi pusă și ea în relație cu marile progrese ale inteligenței în epoca lui. Figura lui Hamlet, culeasă din cronica medievală a lui Saxo Grammaticus, este interpretată de Shakespeare în spiritul Renașterii. Hamlet este un om al Renașterii prin patosul adevărului care-l animă. Un caracter ca al lui n-a existat și nici n-ar fi putut exista în vreun moment literar al feudalității. Este adevărat că cercetarea adevărului i se impune lui Hamlet, ca și lui Oedip, nu numai din pasiunea omului teoretic pentru adevăr, ci și dintr-o necesitate etică, din nevoia de a sancționa abjecția, crima și minciuna. Totuși scrupulul intelectual al lui Hamlet nu este contestabil. A trebuit ca mercantilismul englez să învingă Contra-Reforma spaniolă, o dată cu dezastrul *invinciblei armade* a lui Filip II, a trebuit ca negustorii englezi să cucerească mările și continentele îndepărtate și să simtă nevoia unei științe puse în serviciul întreprinderilor lor, pentru a se forma acel spirit liber și acele metode exacte ale cercetării adevărului, ale căror documente filozofice se vor arăta în curînd. Francisc Bacon se găsea atunci în epoca de constituire a operelor pe care le-a consacrat stabilirii metodologiei moderne a științelor. *De dignitate et augmentis scientiarum* apare într-o primă formă în 1605. *Hamlet* apăruse în ediția in-quarto cu un an mai înainte. În 1620, după moartea lui Shakespeare, Bacon va publica *Novum organum scientiarum*. Ideile lui Bacon erau acele ale vremii sale. Bacon va preveni pe oamenii de știință de pricina diferitelor erori în care poate cădea inteligența omenească, de toți acei *idoli* care opresc progresul adevărului, distingînd printre aceștia pe *idolii peșterii*, *idola specus*, reprezentările produse de alcătuirea intimă a spiritului omenesc. În același chip, Hamlet devine atent față de înșelările posibile ale fanteziei lui. Destăinuirile fantomei ar fi putut să fie niște *idola specus*. Bacon a

propus experimentul, adică observația în condiții create de observator, ca metoda cea mai bună a stabilirii raporturilor cauzale dintre fenomene. Un experiment instituie și Hamlet. Observarea lui Claudius, el vrea s-o facă în condițiile create de el. După cum am spus, scena spectacolului reprezentat în fața regelui este un experiment psihologic. Oedip și Hamlet caută deopotrivă adevărul. Dar Hamlet vrea să-l stabilească prin mijloace care aparțin în chip evident timpului său.

Desigur, adevărul pe care-l caută Oedip și Hamlet nu este un adevăr teoretic și general, ci unul în legătură cu împrejurările lor cele mai particulare. Dar chiar în condițiile cele mai speciale ale vieții, omul se poate comporta fie mînat de scrupul intelectual, de dorința de claritate și precizie, fie stăpînit de duhul neadevărului și-al minciunii. Și cînd, într-o societate, inteligența teoretică face mari progrese, apar și caracterele stăpînite de patosul adevărului. Așa s-a întîmplat în vremea democrației ateniene și a Renașterii, cînd Oedip și Hamlet reprezintă niște tipuri omenești limpezite în munca de cultură a vremii. Dimpotrivă, cînd patosul adevărului scade într-o epocă, atunci cînd lumea veche se apără față de adevărurile care înaintează, apar și caracterele timorate în fața adevărului sau acele care întrețin minciuna sau se înfășoară în vălurile fanteziei înșelătoare. Astfel de caractere a descris, de pildă, Ibsen în dramele sale. Problema adevărului în relațiile practice ale vieții a fost una din cele care l-au preocupat mai puternic pe marele dramaturg norvegian. În *Un dușman al poporului*, dr. Stockman declară: „*Nu are nici o importanță dacă o societate mincinoasă se prăbușește*". Iar în *Stîlpii societății* ni se spune: „*Libertate și adevăr, iată stîlpii societății!*" Epoca lui Ibsen a păcătuit adeseori împotriva adevărului și, de aceea, printre personajele lui există mai multe care, departe de a fi stăpînite de patosul adevărului, par mai degrabă dominate de fantezia înșelătoare și lașă. Voi aminti două dintre aceste personaje. Unul este Peer Gynt, a cărui pornire fabulatorie înaintează peste victime, peste bătrîna lui mamă, peste iubita credincioasă Sol-

weig. Celălalt este, în *Rața sălbatică*, fantastul laș Hjalmar Ekdal, care, după o revoltă sterilă, se înapoiază în minciuna călduță a casei lui, dar aduce sacrificiul fiicei sale, a Hedwigei. Rezumînd situația, un personaj, doctorul Relling, ratiocinatorul piesei, rostește maxima: „*Minciuna vitală este principiul stimulent: luați unui om mijlociu minciuna vieții și îi luați în același timp fericirea*". Această laudă a minciunii stă într-un contrast izbitor cu patosul adevărului, cu îndîrjirea de a-l afla care însuflețește pe Oedip și Hamlet, chiar cu riscul prăbușirii lor. Ibsen ne aduce astfel, o dată cu caracterele amintite, un ecou al adîncii crize morale cu care sfîrșește secolul al XIX-lea.

Din adîncimile mileniilor și veacurilor se ridică însă figura eroilor inspirați de patosul adevărului, exemplari pentru toate societățile sănătoase.

SHAKESPEARE ŞI ANTROPOLOGIA RENAŞTERII

S-ar putea face un interesant studiu cu privire la chipul în care Shakespeare a fost înțeles în cursul timpului. Pentru generațiile preromantice, pentru Herder, Diderot și Goethe, el a fost o colosală putere a naturii în luptă cu regulile și convenientele, un geniu de inspirație nordică, vrednic a fi opus tradiției greco-romane. Shakespeare a devenit astfel aliatul tuturor încercărilor de smulgere de sub tirania clasicismului francez, adică a literaturii absolutismului regal. Nu numai în Germania, dar și în Franța burgheză, doritoare să înlăture împreună cu vechile instituții și poetica lor, lupta se dă sub stindardul lui Shakespeare. Romanticii vor prețui mai ales în Shakespeare fantezia, lirismul,umorul lui. Se va impune apoi treptat imaginea unui Shakespeare mare cunoscător al naturii și omului, vor fi admirate întinsele lui cunoștințe, adînca lui intuiție psihologică. Tot acum începe să se înțeleagă ce anume este renascentist în Shakespeare. În cartea de bătrînețe consacrată poetului, Hugo observă că Shakespeare „*marchează sfîrșitul evului mediu*". Comparînd pe Shakespeare cu Dante, Hugo rezumă rezultatul alăturării sale, scriind: „*Dante încarnează supranaturalul; Shakespeare întreaga natură*". Înțelegerea lui Shakespeare ca un poet al Renașterii a apărut în numeroase opere ale istoriografiei mai noi. Totuși, de la un timp, critica shakespeareană

manifestă tendința de a-l prezenta pe marele poet ca pe un scriitor baroc, adică al epocii Contra-Reformei și al recrudescenței feudale și clericale produse în acest interval. Mai cu seamă în critica germană, la Walzel, la Schucking, tendința aceasta devine dintre cele mai manifeste.

Caracterul renascentist al operei lui Shakespeare se poate stabili totuși în legătură cu o mulțime dintre aspectele ei. Poet petrarchist în *Sonetele* sale, el face să profite și dramele lui de abundența imagistică, de antitezele și *concetti*-ile pe care Petrarca le-a impus stilului liric timp de mai multe sute de ani. Întocmai ca la toți poeții Renașterii, aluziile mitologice sînt foarte numeroase în operele lui Shakespeare. Poetul își culege adeseori temele în legendele și istoria antichității, dînd rînd pe rînd *Comedia erorilor*, *Iuliu Cezar*, *Antoniu și Cleopatra*, *Troilus și Cressida*, *Coriolan*, *Timon din Atena*. Aducerea antichității pe scenă era o tendință mai generală a umanismului Renașterii, care încă de la începutul secolului al XVI-lea dăduse *Sofonisba* lui Trissino, urmată de tragediile antice ale umanismului francez, începînd cu *Cleopatra captivă* (1552) și *Didona* (1558) ale lui Etienne Jodelle și continuînd cu operele de același gen ale lui Jacques Grévin, Jacques de la Taille, Robert Garnier și Antoine de Montchréstien. În fine, teme antice, filtrate prin umanism, apar și în poemele epico-lirice ale lui Shakespeare, în *Venus și Adonis* și în *Raptul Lucreției*. O mare parte din izvoarele shakespeariene sînt de căutat apoi în poeții dramatici ai antichității, în Plaut cu *Menechmii* lui pentru *Comedia erorilor*, în Plutarc pentru tragediile romane, în *Dialogurile* lui Lukian pentru *Timon din Atena*, în povestitorii italieni ai Renașterii pentru atîtea din celelalte drame și comedii ale sale.

Legăturile lui Shakespeare cu umanismul și cu Renașterea italiană sînt atît de numeroase și au fost de atîtea ori puse în lumină, încît este inutil să mai insistăm. Ceea ce s-a arătat poate mai puțin și are o

însemnătate cu mult mai mare este înțelegerea shakespeareană a omului, îndatorată în cea mai largă măsură antichității și umanismului. În această înțelegere au pătruns numeroasele elemente moștenite din materialismul antic și trecute prin Renaștere, asupra cărora se pot face cîteva precizări.

Pentru Shakespeare, omul este o ființă naturală. Spiritualismul medieval vedea în om o „imagine a divinității", dar pentru gînditorii Renașterii omul este un produs al naturii, alcătuit din materialele și formele care compun și celelalte lucruri și ființe ale naturii. Este ceea ce afirmă și Shakespeare, prin gura Cleopatrei, atunci cînd aceasta face elogiul lui Antoniu, în *Antoniu și Cleopatra* (V, 2):

„...Natura n-are
În atelierul ei nici materiale
Și nici atîtea forme stranii, astfel
Încît să poată cu închipuirea
Să se întreacă; însă un Antoniu
Putîndu-se să se ivească, este
Dovadă bună că închipuirea
A fost învinsă și că prin lucrarea-i
Natura a înfrînt, în artă, visul."

O consecință a viziunii naturaliste a omului a fost, încă din antichitate, analogia dintre macrocosmos și microcosmos, adică dintre elementele și structura întregului univers și acelea ale ființei umane, în care se regăsesc grupate toate aspectele și forțele întregului univers. Doctrina analogiei între macrocosmos și microcosmos, adică între univers și om, a apărut încă din antichitate, la Platon, la Aristotel, la stoici. Ea a fost reluată de gînditorii Renașterii, de pildă de un Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno, Paracelsus ș.a. Pentru toți aceștia, omul este însumarea, *quintesșentia*, energiilor cosmice. O astfel de analogie între macrocosmos și microcosmos apare în frumosul portret pe care i-l face Cleopatra lui Antoniu, portret în care pentru fiecare din faptele, atitudinile și în-

fățișările lui Antoniu este găsită cîte o analogie în macrocosmos:

„.....Oceanul
C-un singur pas îl străbătea. Cînd brațul
Își ridica, punea cunună lumii.
Și vocea-i răsuna mai armonioasă
Ca muzica de sfere, cînd cu vorba
Se adresa prietenilor; însă
Dacă voia să clatine-n străfunduri
Sfiosul univers, atuncea glasu-i
Surd răsuna ca tunetul în zare.
În dărnicia lui nicicînd ca iarna
Cea stearpă nu a fost, ci ca o toamnă
Al cărei rod creștea bogat pe-atîta
Pe cît îl culegeai. În voluptate
Se-asemăna delfinului, cu trupul
Săltînd din elementul ce-l cuprinde.
Mari domni și regi vestiți îi îmbrăcase
Livreaua lui, și insule, regate
Din buzunare îi curgeau, întocmai
Ca banii cei mărunți."

Fiind un rezumat al naturii, un univers în miniatură, un microcosmos, omul reintegrează natura îndată ce alcătuirea lui se desface. Shakespeare s-a oprit de mai multe ori în fața ideii că ființa omenească reintră în circuitul naturii materiale îndată ce individualitatea lui dispare. Așa se întîmplă de pildă în *Hamlet*, (IV, 1), cînd după ce îl ucide pe curteanul șiret Polonius, prințul Danemarcei este interogat de către regele Claudius:

„**Regele:** *Hamlet, unde e Polonius?*
Hamlet: *La masă.*
Regele: *La masă? Unde?*
Hamlet: *Undeva unde nu mănîncă, ci unde este mîncat: o adunare de viermi politici s-au pus la masă în jurul lui. Maiestatea sa viermele este prințul mîncărilor gustoase. Îngrășăm toate celelalte creaturi pentru a ne îngrășa; iar noi ne îngrășăm pentru viermi. Regele obez și cerșetorul înfometat nu slujesc decît pentru*

a schimba felurile: două mîncări dar o singură masă. Asta-i totul.

Regele: *Vai! Vai!*

Hamlet: *Un om poate pescui cu un vierme care a mîncat dintr-un rege şi să mănînce peştele care s-a hrănit cu acest vierme.*

Regele: *Unde este Polonius ?*

Hamlet: *În cer. Trimite pe cineva să-l vadă: dacă mesagerul vostru nu-l găseşte acolo, căutaţi-l voi înşivă în direcţia opusă. Dar, pe legea mea, dacă n-o să-l găsiţi de-aici într-o lună, o să-l miroşi urcînd scara către galerie.*"

Interesul acestui dialog stă în faptul că ideea circuitului naturii materiale este folosită aici ca un mijloc satiric faţă de trufia şi cruzimea regală, pe care Hamlet avea cu atît mai puternice motive s-o urască cu cît regele Claudius era asasinul tatălui său. Înfăţişînd soarta regilor care pot deveni hrana viermilor, Hamlet insinuează ceea ce poate deveni soarta lui Claudius şi umileşte astfel trufia şi cruzimea sigură de sine. Ideea de a combate trufia omenească prin rînduirea omului în circuitul naturii s-a prezentat şi altor umanişti. Ea i-a apărut de pildă lui Montaigne care în *Apologia lui Raymond Sebond* (*Essais*, L.II, cap. XII) observă că „*nimeni nu este nici deasupra nici dedesubtul restului lumii*", o reflecţie generală susţinută prin mai multe argumente, printre care şi acesta destul de asemănător cu apologul lui Hamlet: „*...Nu este nevoie de o balenă, de un elefant sau de un crocodil, nici de alte animale, dintre care unul singur ar fi capabil să distrugă un mare număr de oameni: păduchii sînt îndestulători pentru a desfiinţa dictatura lui Sylla: inima şi viaţa unui mare şi triumfal împărat pot deveni dejunul unui mic vierme*".

Într-o scenă următoare (V, 1), Hamlet ducîndu-se să asiste la funeraliile Ofeliei, se opreşte să privească şi să asculte pe groparii care pregătesc mormîntul. Unul dintre ei azvîrlă cu lopata craniul unui mort care se odihnea în acelaşi loc. E al lui Yorick, bufonul regelui. Hamlet evocă cu melancolie făptura spirituală a lui Yorick. Încă o dată ideea morţii se

întoarce ca o armă împotriva trufiei celor mari: „*Du-te şi spune doamnei în iatacul ei că, oricît s-ar farda, va avea şi ea o dată chipul ăsta*". Accentul pare mai mult biblic şi medieval. El aminteşte vorbele pe care Domnul i le spune lui Adam, în *Facerea* 3, 19: „*pămînt eşti şi în pămînt te vei întoarce*", parafrazate în liturghia catolică a Miercurii cenuşelor: „*Memento, homine, quia pulvis es et in pulverem reverteris*"[1] sau în deviza sumbră a călugărilor certosani: „*memento mori*"[2]. Asocierea acestor maxime cu un accent satiric-grotesc este şi ea în gustul medieval al dansurilor macabre, readuse în actualitatea Renaşterii de pictorul german al veacului al XVI-lea, care a trăit mulţi ani în Anglia, Hans Holbein (1497—1543), autorul renumitelor desenuri pe tema dansului macabru, gravate la Basel în 1538, desenuri menite şi ele să umilească trufia celor mari, arătînd cum papii, împăraţii, principii, împreună cu simplii burghezi, cu ţăranii şi cerşetorii sînt la fel seceraţi de moarte. Iconografia dansurilor macabre a fost una dintre formele cele mai expresive ale luptelor de clasă şi ale protestului popular, şi revenirea ei în actualitatea Renaşterii nu ne poate surprinde dacă ţinem seama de caracterul în atîtea privinţe revoluţionar al acestei epoci istorice. Un ecou al acestei sfere de idei răsună şi în cuvintele lui Hamlet privind craniul lui Yorick. Dar deodată i se prezintă lui Hamlet o amintire şi un raţionament umanistic: Alexandru Macedon, marele general, a putut intra şi el în circuitul material al naturii şi a putut fi folosit într-o împrejurare trivială. Ideea se conturează în dialogul lui Hamlet cu prietenul său Horaţio:

„**Hamlet**: *Crezi că Alexandru a putut arăta şi el la fel în mormînt?*

Horaţio: *Da, fără îndoială.*

Hamlet: *A putut mirosi la fel?* (Aruncă craniul.)

Horaţio: *Desigur, monseniore.*

Hamlet: *Ce jos putem cădea, Horaţio! Ce poate*

---

[1] Aminteşte-ţi, omule, că eşti pămînt şi în pămînt te vei întoarce.

[2] Aminteşte-ţi că vei muri.

împiedica închipuirea de a urmări nobila pulbere a lui Alexandru, pentru a o găsi astupînd gaura unui butoi?

Horaţio: *Ar fi să împingem cercetarea noastră cam departe.*

Hamlet: *Ba de loc... Ascultă: Alexandru a murit, Alexandru a fost îngropat, Alexandru s-a risipit în pulbere; pulberea este pămînt; cu pămînt facem clisă şi cu clisa, în care Alexandru s-a transformat în cele din urmă, cine ne împiedică să astupăm o balercă de bere?*"

Istoriografia literară a pus uneori în legătură acest pasaj cu doctrina atomistică a lui Epicur, reluată şi dezvoltată în Renaştere. Dacă tot ce există în lume este făcut din atomi materiali, atunci lucrurile şi fiinţele se pot transforma unele în altele, parcurgînd ciclul material al naturii. Consecinţa aceasta o trage nu numai Shakespeare, dar şi cugetătorul italian Giordano Bruno, a cărui doctrină panteistă, pătrunsă de numeroase elemente materialiste, se răspîndeşte în Anglia, în momentul în care filozoful devine oaspetele contelui Sidney, la Londra, în anii 1586—87. În *Della causa, principio et uno*, Giordano Bruno scrie: „*Nu vedeţi că ceea ce a fost sămînţă devine iarbă, ceea ce a fost iarbă devine spic, ceea ce a fost spic devine pîine, ceea ce a fost pîine devine lapte, ceea ce a fost lapte devine sînge? Şi nu vedeţi mai departe că din sînge iese sămînţa, din aceasta embrionul, din embrion omul, din care se face pămînt şi din pămînt piatră şi atîtea alte lucruri, şi că pe această cale putem ajunge la toate consecinţele naturale?*" Aceeaşi idee apare şi la Shakespeare, care se deschide şi de data aceasta influenţelor provenite din partea materialismului antichităţii şi al Renaşterii, pentru a-şi preciza concepţia sa cu privire la locul omului în univers.

Un alt aspect al antropologiei lui Shakespeare este concepţia lui despre felul în care caracterul omului este determinat de constituţia lui corporală, de temperamentul lui. Ideea provenea din medicina antică, de la Galenus, adeseori citit, editat şi comentat în Renaştere. După Galenus, medic al secolului al II-lea, continuator al lui Aristoteles şi al lui Hippocrat,

corpurile organizate, ca şi cele neorganizate erau compuse din cele patru elemente, de care vorbise fizica ioniană, din foc, apă, pămînt şi aer, cu cele patru calităţi ale lor, căldura, umiditatea, uscăciunea şi frigul. În organismul animal, aceste patru elemente devin sîngele, limfa (sau pituita), fierea neagră şi fierea galbenă. Aceste patru elemente ale corpului mai sînt numite şi *umori*. Sîngele este o umoare caldă şi umedă, fierea galbenă este caldă şi uscată, limfa este rece şi umedă, fierea neagră este rece şi uscată. Din sînge se ridică un abur subtil, *spiritele naturale*, care combinîndu-se cu aerul în inimă, produc *spiritele vitale*, care, la rîndul lor, se transformă în creier în *spiritele animale*. Majoritatea bolilor provin, după Galenus, din excesul, lipsa sau insuficienţa uneia sau alteia din aceste patru umori fundamentale; în timp ce preponderanţa uneia anumite dintre ele produce temperamentele omului: temperamentul sanguin (în care predomină sîngele), flegmatic (limfa), biliosul (fierea galbenă) şi melancolicul (fierea neagră). Am spus că doctrinele lui Galenus au preocupat mult pe oamenii Renaşterii. În Anglia, un medic, John Keys sau Caius (1510—1573), profesor la Cambridge, publică şi adnotează textele lui Galenus. Fără a putea spune dacă Shakespeare a cunoscut din surse directe operele lui Galenus sau ale lui Keys sau dacă a intrat numai pe o cale indirectă în legătură cu sfera lor de idei — ceea ce este cu mult mai probabil — doctrina umorilor şi a temperamentelor joacă un anumit rol în operele lui. În *Romeo şi Julieta* (IV, 1), cînd învăţatul călugăr Lorenzo îi încredinţează Julietei băutura adormitoare care trebuia să producă tragica confuzie şi moartea celor doi tineri îndrăgostiţi, el îi spune Julietei:

„Ia sticla asta cînd te vei culca
Şi sucul ierbilor închis într-însa
Îl bea. Îndată vei simţi fiorii
Prin vine, îngheţaţi, cum te pătrund
Şi-ţi răscolesc umorile vitale."

Don Adriano de Armado în *Osteneala zadarnică a dragostei* (I, 2), îndrăgostit, se simte chinuit de „umoarea pasiunii“ lui. *Titus Andronicus* (IV, 3), în setea lui de răzbunare este cuprins de „umoarea nebuniei“. Expresia *humour*, în legătură cu felurite reacțiuni ale eroilor, revine și în *Henric VI* (V, 1), ca și în *Richard III* (I, 2). Nu numai doctrina umorilor joacă un anumit rol la Shakespeare, dar și teoria temperamentelor. În scena amintită din *Osteneala zadarnică a dragostei*, Armado stă de vorbă cu pajul Moth:

„**Armado**: *Ce înseamnă, copile, cînd un om cu spiritul înalt își simte inima grea?*

Moth: *Un mare semn, sire, că o să arate melancolic.*

Armado: *Nu, melancolia este unul și același lucru cu inima grea.*

Moth: *Nu, nu, sire, nu.*

Armado: *Cum deosebești tu inima grea de melancolie, gingașe juvenil?*

Moth: *Prin arătarea ușor de înțeles a efectelor lor, neclintitule senior!*“

Convorbirea dintre Armado și Moth rătăcește un moment dusă de valul glumelor cu care Armado ar vrea parcă să-și uite de umoarea pasiunii lui. Ea revine însă la tema inițială. Se cuvine ca un soldat, un războinic, să fie îndrăgostit? Moth îi citează exemple din trecut, pe Hercule, pe Samson.

„**Armado**: *Cine era iubita lui Samson, scumpul meu Moth?*

Moth: *O femeie, stăpîne.*

Armado: *Din ce complexiune* (= temperament)?

Moth: *Din toate patru, sau din trei, sau din două; sau de una din cele patru.*

Armado: *Spune-mi lămurit, din ce complexiune?*

Moth: *Din aceea verde ca marea, sir.*

Armado: *Este aceasta una din cele patru complexiuni?*

Mot : *Da, după cîte am citit, sir, și încă cea mai bună dintre ele.*“

Nu încape îndoială că Shakespeare cunoștea doctrina materialistă a umorilor și a temperamentelor. Ceea ce este însă mai important decît mărturia episodică

a acestor cunoştinţe este faptul că nici unul dintre poeţii anteriori lui Shakespeare n-a surprins cu mai multă adîncime legăturile caracterului uman cu baza lui fiziologică şi nici unul din aceştia n-a dat portretelor lor morale o temelie fizică atît de puternică. Cunoştinţa caracterelor omeneşti şi a condiţionării lor fizice, temperamentale, a produs în *Iuliu Cezar* (I, 2) vestitul portret pe care dictatorul roman îl face lui Cassius, acela care se va pune în fruntea conjuraţiei şi-l va ucide. Iată ce-i spune Cezar lui Antoniu:

„În preajma mea doresc doar oameni graşi,
Cu feţe lucitoare, care noaptea
Dorm bine. Cassius arată, uite-l,
Sfrijit. Gîndeşte mult. Ăşti oameni nu-mi plac.

Antoniu

N-ai grijă. Nu-i primejdios. E doară
Din nobilime şi bogat e-n daruri.

Cezar

O, dac-ar fi mai gras! Nu-mi este frică!
Dar dacă frica nu mi-ar fi străină,
De nimeni altul ca de uscăţivul
De Cassius, nu m-aş feri în cale.
Citeşte mult, prea mult observă, ochiu-i
Pătrunde-adînc în fapta omenească.
De jocul îndrăgit de tine, nici o
Plăcere n-are. Muzică n-ascultă.
Surîde rar şi parc-ar vrea să spună
Că-şi bate joc de el şi de pornirea
Ce a putut să-l facă a surîde.
Bărbaţi de soiul ăsta n-au odihnă
Cît timp îl văd pe altul că-i întrece.
Primejdia firii lor de asta ţine."

Caracterul lui Cassius, felul lui ascuns, meditativ, concentrat şi sagace, ascetic, invidios, ne este înfăţişat dezvoltîndu-se din alcătuirea lui corporală, care

este a unui om uscăţiv, sfrijit, rău nutrit şi ros de tristeţe. Acestui fel de oameni, pătrunzătorul Cezar îi preferă pe indivizii bine hrăniţi, placizi sau joviali, cu care legăturile sociale i se par mai sigure. Renaşterea a introdus, pentru întîia oară, trăsăturile fizice în portretul moral. Astfel, filozoful Luigi Cornaro în tratatul său *Despre mediocritate*, citat de J. Burckhardt, îşi descrie fizicul şi temperamentul combătînd pe acei care îi reproşau vîrsta lui înaintată: „*Să vie să mă vadă şi să mă admire cît sînt de verde: încalec fără ajutorul nimănui, urc scările şi dealurile alergînd: sînt mulţumit, veselia mea este comunicativă, n-am griji şi gînduri triste; liniştea nu mă părăseşte niciodată*". Totuşi, nici Cornaro, nici altul dintre numeroşii biografi şi autobiografi ai Renaşterii nu ştiu să fi arătat cum însuşirile intelectuale şi morale ale persoanei sînt determinate de însuşirile ei fizice. Acest lucru îl face însă Shakespeare, dezvoltînd doctrina materialistă a temperamentelor, provenită din antichitate şi reluată în Renaştere. Mai mult decît atît, Shakespeare a pus uneori la originea însăşi a conflictului tragic, alcătuirea fizică a omului, aşa cum a făcut în *Richard III*, unde personajul principal îşi înfăţişează încă din vestitul monolog de la începutul dramei, caracterul lui pervers determinat de diformitatea lui fizică.

„*Iarna tristeţii noastre s-a prefăcut în vară glorioasă, prin soarele casei de York. Norii care ne ameninţau casa s-au îngropat în sînul adînc al oceanului. Cununile victoriei ne împodobesc sprîncenele şi armele ştirbite atîrnă ca trofee. Din aspra larmă a cîmpurilor de bătaie s-au făcut vesele serbări şi din marşurile înspăimîntătoare graţioase muzici de dans. Înverşunatul război şi-a descreţit fruntea şi, în loc să călărească armăsarul strîns în chingi, în loc să înspăimînte înfricoşător sufletele duşmanilor, saltă sprinten în iatacul unei doamne, după sunetele unei lăute. Dar eu, care nu sînt făcut pentru jocuri şi glume, nici ca să rivalizez cu îndrăgitele oglinzi; eu, rău întocmit, lipsit de maiestatea iubirii, neputîndu-mă făli în faţa uşoarelor nimfe jucăuşe; eu, care n-am frumoasa măsură, înşelat cu falsitate de na-*

tură în alcătuirea mea, diform, neajutorat, trimis înainte de vreme în această lume a răsuflării, abia adunat laolaltă, aşa de paralizat şi de nepotrivit, încît cîinii latră cînd şchiopătez prin faţa lor; eu, în această molcomă vreme de pace, nu ştiu cu ce plăceri să-mi trec timpul, altfel decît privindu-mi umbra în soare şi lămurindu-mi diformitatea ei. De aceea, fiindcă nu pot ca un îndrăgostit să scurtez aceste zile de fină elocinţă, m-am hotărît să devin un răufăcător şi un duşman al vanitoşilor prieteni ai acestor zile etc."

Evident, antropologia lui Shakespeare este oarecum naivă. Această antropologie n-are şi nici nu putea avea formele pe care le-a luat în ştiinţa mai nouă. Dar totuşi, dacă-l comparăm pe Shakespeare cu toţi poeţii epici şi dramatici mai vechi, faptul că el a dispus de o imagine a omului ca o fiinţă naturală, oglindind şi repetînd în sine aspectele universului, înlănţuită în ciclul material al naturii, determinată de condiţiile ei fizice, faptul acesta explică realitatea, adevărul, adîncimea creaţiilor shakespeariene. Înţelegerea legăturilor dintre natură şi om a fost factorul integrant al concepţiei lui Shakespeare. Prin această înţelegere, Shakespeare se leagă însă cu Renaşterea şi nu cu barocul, epocă de regres al înţelegerii ştiinţifice a lumii, epocă de misticism şi obscurantism. Reprezentantul barocului, într-o mare parte a operei sale, a fost Calderon, poet al Spaniei inchizitoriale, cultivînd misticismul superstiţios care făcea ravagii în epocă. Prin Shakespeare, Renaşterea se prelungeşte pînă la începutul secolului al XVII-lea.

CLASELE SOCIALE ÎN „AUCASSIN ŞI NICOLETTE"

Aucassin şi Nicolette, vestita *chantefable*[1] din prima jumătate a secolului al XIII-lea, compunerea în proză alternată cu versuri scrisă în dialect picard, ocupă un loc cu totul aparte printre povestirile cavalereşti, pe care jonglerii vremii le debitau şi cîntau în faţa publicului feudal, mare amator să asculte întîmplările pline de dragoste şi vitejie, de încercări ale sorţii, de pierderi şi regăsiri a unei tinere, graţioase şi nobile perechi de îndrăgostiţi. Pînă a preciza această situaţie particulară în mijlocul literaturii narative a evului mediu şi a grupului de romane de aventură, căruia îi aparţine în mod special, este necesar să stabilim mai întîi desfăşurarea întîmplărilor în vestita povestire, descoperită abia către sfîrşitul veacului trecut într-un manuscris de la finele secolului al XIII-lea şi publicată de Hermann Suchier (1878).

Aucassin şi Nicolette se iubesc. Nicolette fusese cumpărată de la sarazini de un viconte înapoiat din locurile sfinte şi care o creştinase. Tatăl lui Aucassin, contele Garin de Beaucaire, vede cum fiul lui se îndepărtează de îndeletnicirile cavalereşti din pricina iubirii care îl stăpîneşte. Contele nu poate consimţi la unirea fiului său cu Nicolette, roaba creştină. Previne deci pe vasalul său, cerîndu-i să-şi îndepărteze

---

[1] Povestire în proză şi versuri, care era recitată şi cîntată.

fina, închisă îndată într-un turn. Cînd contele Bougard de Valence încearcă să ia cu asalt castelul de la Beaucaire, Aucassin nu consimte să lupte decît în schimbul făgăduinței că va fi autorizat s-o revadă pe Nicolette. Aucassin face prizonier pe Bougard, dar îl eliberează, cînd contele Garin refuză să se țină de cuvîntul dat. Aucassin este la rîndu-i închis. Dar cînd Nicolette izbutește să scape din închisoarea ei, descoperă pe aceea a lui Aucassin și îi comunică proiectul de a fugi departe de țara și orașul în care viața sa era amenințată.

Refugiată în pădurea din apropiere, ea roagă pe niște păstori să-l avertizeze pe Aucassin că în desișurile codrului se găsește o vietate de mare preț pe care ar face bine s-o vîneze: un mod aluziv de a-i semnala prezența ei acolo. Aucassin pricepe mesajul și, cum tatăl său îl eliberase îndată ce aflase de dispariția Nicolettei, pornește în codru. Întîlnirea dintre cei doi iubiți se produce și ei hotărăsc să fugă în lume. Negustori, cu navele lor, îi transportă în ciudata țară Torelore, unde lucrurile se petrec altfel și pe dos decît pe țărmurile noastre: regina pleacă la război și regele rămîne ca o lehuză, acasă, nimeni n-are voie să ucidă un inamic și proiectilele folosite sînt ouăle, merele putrede și gogoloașele de brînză proaspătă. Sarazinii cuceresc castelul în care perechea de îndrăgostiți se adăpostise și cum fiecare din ei cade în robie și este azvîrlit pe cîte o altă navă, iată-i din nou despărțiți. O furtună risipește flota sarazinilor și corabia lui Aucassin ajunge pe coastele Provenței, aproape de castelul din Beaucaire, în timp ce cealaltă corabie se oprește la Cartagina, unde regele, tatăl Nicolettei, își regăsește cu mare bucurie fata pierdută. În vremea aceasta, contele și contesa de Beaucaire muriseră și Aucassin devine stăpînul comitatului părintesc. Fiindcă regele Cartaginei dorește să-și mărite fiica după un bogat rege păgîn, Nicolette, creștină, fuge încă o dată pe mare după ce învățase să cînte din violă și se costumase ca jongler. Ajunsă în Provența, ea cîntă noului conte de Beaucaire jalnica ei întîmplare. Întrebat de Aucassin, jonglerul deghizat, îi făgăduiește să

i-o aducă pe Nicolette. Făcîndu-se în cele din urmă recunoscută de vicontesa care o crescuse și renunțînd la deghizarea ei, Nicolette cheamă pe Aucassin. Cei doi amanți s-au regăsit și bucuria lor nu e mică. Căsătoria lor va fi celebrată chiar a doua zi.

După cum se vede din narațiunea acțiunii, *Aucassin și Nicolette* este un roman de aventuri eroice și sentimentale, al căror model fusese fixat în epoca elenistică prin povestiri ca *Theagenes și Charikles* a lui Heliodor sau ca *Leukippe și Klitophon* a lui Ahille Tatius, scrieri datînd din secolele al III-lea și al V-lea al erei noastre și care și-au găsit, după ce trecuseră prin Bizanț, o întinsă descendență în literatura evului mediu occidental. Schema povestirii unei perechi de tineri îndrăgostiți pe care tirania oamenilor și loviturile sorții îi împiedică să se unească a fost adescori dezvoltată în romanele franceze de aventuri ale evului mediu precum în *Florimont*, *Athis et Porphilias*, *Blancardin*, *Guillaume de Palermo*, dar mai cu seamă în *Floire et Blancheflor*, cel mai cunoscut din toate. *Aucassin și Nicolette* aparține aceleiași serii. Expedițiile cruciaților în Orient deschiseseră calea pătrunderii amintitelor motive literare și contactul cu sarazinii, multele aventuri pe mare, sentimentul nestatorniciei sorții, înviat atît de puternic în sufletul unor oameni despărțiți vreme de ani de zile de locurile lor natale creaseră și întreținuseră gustul pentru povestirea de aventuri, desfășurate, cel puțin în parte, în țările îndepărtate ale Asiei și Africii. Romanele de aventuri apar deci în condițiile acelei expansiuni economice ale Europei apusene spre răsărit, care, încă de la finele secolului al XI-lea și apoi din ce în ce mai puternic, luminaseră occidentalilor un nou orizont al lumii și le transformaseră adînc mentalitățile. Prezența negustorilor care transportă pe Aucassin este un indiciu al împrejurărilor ivite în viața popoarelor din apusul Europei, o dată cu dezvoltarea comerțului pe mări în epoca expedițiilor cruciate. Din aceste împrejurări se încheagă, împreună cu celelalte romane de aventuri ale epocii, povestirea de care ne ocupăm aici.

Rod probabil al secolului al XIII-lea, la începutul lui, *Aucassin și Nicolette* este expresiv pentru cultura feudală a vremii. Eroii sînt niște tineri nobili și, cu toate că Nicolette a fost cumpărată dintr-un tîrg de robi, Aucassin simte că ea trebuie să se tragă dintr-un neam aristocratic, o presupunere care îndreptățește și susține înclinația sa. Într-una din părțile versificate și cîntate de la începuturile povestirii ni se spune:

„Aucassin era din Beaucaire,
Dintr-un prea frumos castel,
De Nicole cea bine făcută
Nimeni nu-l poate despărți,
Căci tatăl lui nu-l lasă la ea
Și mama îl dojenește:
— Nebunule, ce vrei să faci?
Da, Nicolette e grațioasă și nobilă (gentil)
Dar e o fată părăsită din Cartagina,
Și cumpărată de la un necredincios;
Dacă vrei să te căsătorești,
Ia o femeie dintr-un neam înalt.
— Mamă, nu pot face altfel:
Nicolette este de neam bun,
Trupu-i elegant și chipul ei,
Frumusețea ei, totul mă face s-o cred.
Este drept să mă bucur de iubirea ei
Atît e de dulce."

Iubirea dintre doi tineri aparținînd unor clase sociale deosebite este un motiv literar care se perpetuează de-a lungul întregii literaturi a feudalității. Dar pentru a da o satisfacție eticii feudale, unul din amanți trebuie să se descopere pînă la urmă că se trage dintr-o spiță nobilă, cum se întîmplă nu numai în *Aucassin și Nicolette*, dar pînă tîrziu, în *Amadis de Gaula*, romanul cavaleresc al secolului al XVI-lea spaniol și în *La Gitanilla* (*Țigăncușa*) lui Cervantes. Abia în veacul al XVIII-lea englez, o dată cu triumful indiscutabil al burgheziei, Pamela lui Richardson nu mai are nevoie de alte titluri decît de virtuțile ei, pentru a-și cîștiga afecțiunea tînărului aristocrat,

iubitul ei. Această motivare ar fi fost imposibilă în veacul al XIII-lea și autorul lui *Aucassin și Nicolette* sacrifică pe altarul prejudecăților de clasă ale timpului, justificînd înclinarea lui Aucassin prin presentimentul lui despre descendența nobiliară a iubitei.

Dar cu toată această concesie făcută eticii feudale în raporturile dintre sexe, există, în romanul de care ne ocupăm, unele semne că vechea lume a feudalității înainta către amurgul ei, că raporturile de clasă începuseră să se modifice și că poporul mărunt și subjugat avea un cuvînt de spus față de stăpînitorii lui seculari. *Aucassin și Nicolette* prezintă deci interesul că manifestă prezența unei forțe sociale noi, apărută în mijlocul vechii orînduiri și care era menită s-o surpe. Puține sînt scrierile evului mediu care să ne facă a simți mai limpede apropierea Renașterii, raporturi între clasele sociale în proces de transformare și adierea unei noi atmosfere morale. Situația este mai întîi sensibilă în ideile religioase, în aluziile literare, apoi în felul cum este prezentat chipul omului din popor și revendicările lui. În ce privește ideile religioase, exprimate în *Aucassin și Nicolette*, există un pasaj de o deosebită semnificație. Este pasajul în care Aucassin îi cere vicontelui s-o elibereze pe Nicolette. Vicontele îi răspunde, amenințîndu-l cu pierderea paradisului dacă ar face din fata cumpărată de la sarazini amanta lui.

„*Paradisul?* răspunde Aucassin. *N-am ce face acolo. Nu vreau să mă duc în paradis, numai s-o am pe Nicolette, prea dulcea mea prietenă, pe care o iubesc atîta. În paradis nu se duc decît oamenii pe care o să vi-i spun. Se duc în paradis preoții bătrîni, bătrînii șchiopi și ciungi care zi și noapte se prosternează în fața altarelor și criptelor bătrîne; se duc acolo acei îmbrăcați în vechi mantale uzate și zdrențe, acei care sînt goi, fără încălțăminte și nădragi, acei care mor de foame, de sete, de frig și de mizerie.*

Numai oamenii aceștia se duc în paradis; eu n-am nimic de-a face cu ei. Eu vreau să mă duc în infern, căci acolo se duc străluciții clerici și străluciții cavaleri, morți în întrecerile cavalerești și în războaiele mărețe,

oamenii de arme viteji și gentilomi: cu aceștia vreau să mă duc împreună. Se mai duc acolo frumoasele doamne curtene, prevăzute cu doi sau trei prieteni în afară de bărbatul lor, se duc acolo aurul, argintul și blănurile prețioase, se duc cîntăreții din harfă, jonglerii și regii societății mondene. Împreună cu aceștia vreau să mă duc, numai s-o am cu mine pe Nicolette, prea dulcea mea prietenă."

Pasajul apare, în primul rînd, ca expresia sentimentelor de sfidare ale unui nobil încrezut și disprețuitor. Orgoliul de clasă îl face pe Aucassin să respingă tovărășia preoților umili și a oamenilor bătrîni, schilozi și săraci, chiar dacă numai cu ei împreună poate fi atins paradisul. El declară a prefera infernul, numai pentru a se menține în singura societate pe care o prețuiește, aceea a războinicilor și a bogaților, a cavalerilor și a doamnelor, a poeților și a tuturor dispensatorilor cîntecului și ai veseliei.

Aucassin nu este deci dispus să renunțe la gusturile și înclinațiile sale, nici chiar în fața lumii de dincolo, postulate de credința religioasă. Tînărul nobil nu cunoaște o altă lege decît aceea a clasei lui și sufletul lui nu se frînge în fața perspectivelor eternității. Această declarație a orgoliului aristocratic vrea să dovedească un suflet nezguduit și neînfricat. Vicontele și nimeni pe lume nu pot să-l frîngă. Dar fiindcă o asemenea declarație a trufiei devenise posibilă, este un semn că puterea eticii religioase, cea mai de seamă aliată a feudalității, slăbise considerabil. Tot astfel în secolul al XVIII-lea, cînd burghezia dădea luptele ei ideologice, ateismul sau cel puțin gîndirea liberă era o poziție de clasă, adoptată nu numai de reprezentanții burgheziei în luptă cu absolutismul, dar și de unii aristocrați, aliați în acest punct cu burghezia, ca expresie a unor resentimente ivite în interiorul clasei lor. Astfel sînt atei sau liber-cugetători în secolul al XVIII-lea nu numai filozofii burghezi Helvétius și Lamettrie, dar și unii nobili, cum a fost de pildă vestitul lord Bolingbroke, fostul ministru conservator al reginei Ana, protectorul lui Voltaire, refugiat în Franța după eșecul jocului său politic în

favoarea pretendentului James III. Tot astfel, Aucassin, purtînd în suflet rana pe care i-o provocaseră prejudecățile clasei lui, o atacă pe aceasta într-unul din meterezele ei cele mai solide, credința religioasă, ale cărei comandamente și amenințări își permite să le privească cu orgoliul disprețuitor atît de caracteristic clasei lui.

După ce povestirea *Aucassin și Nicolette* frînge astfel o săgeată împotriva religiozității feudale, mai frînge una și împotriva literaturii acestei epoci și a clasei care o domină. Episodul călătoriei în țara Torelore este, fără îndoială, o satiră îndreptată împotriva literaturii cavalerești, a romanelor curtene din ciclul breton cu multele aventuri de necrezut pe tărîmuri fabuloase. Țara în care femeile merg la război și bărbații trăiesc ca lehuzele acasă este o parodie a romanelor cavalerești, manifestînd acea îndepărtare de spiritul romantic al cavalerismului, o îndrumare din care va rodi peste veacuri *Don Quijote* al lui Cervantes.

Scriitorul care arătase o atitudine atît de liberă față de prejudecățile și gusturile vremii sale era capabil să înțeleagă situația atît de tragică a poporului exploatat din vremea sa. Există în *Aucassin și Nicolette* un portret al țăranului iobag medieval, zguduitor în prezentarea omului degradat prin veacuri de subjugare și exploatare. Țăranul este întîlnit de Aucassin, cînd acesta pornește s-o caute pe Nicolette în pădure. Iată portretul lui:

„*De-a lungul vechiului drum năvălit de ierburi, Aucassin călătorea și, privind spre mijlocul căii, văzu un tînăr țăran, pe care vi-l voi înfățișa. Era înalt și neobișnuit de urît și hidos. Avea un păr zbîrlit* (hure) *mai negru decît cărbunele și ochii despărțiți de un lat de palmă; avea o față lătăreață, un enorm nas turtit, nări căscate, buze groase, mai roșii ca o fleică și mari dinți galbeni și urîți. Era încălțat cu jambiere de pîslă* (housel) *și opinci late pînă deasupra genunchiului legate cu sfori făcute din resturi de cînepă. Era acoperit cu o pelerină fără față și dos și se sprijinea pe o măciucă mare.*“

Portretul conține, alături de trăsăturile fizice, pe acele vestimentare, grăitoare pentru starea de mizerie

a iobagului medieval. Aucassin începe o conversaţie cu nefericitul iobag și acesta are prilejul să-i vorbească despre felul suferinţelor lui și al nedreptăţilor care-l lovesc în injusta orînduire a vremii:

— *„Prietene, Dumnezeu să fie cu tine!*

— *Dumnezeu să vă binecuvînteze, răspunde omul.*

— *Să te ajute Dumnezeu, dar ce faci aici?*

— *Ce vă privește? răspunde omul încă o dată.*

— *Nu mă privește, dar te întreb spre binele tău.*

— *Spune-mi mai bine de ce plîngi, îl întrebă omul. De ce arăţi o durere atît de mare? Dacă aș fi atît de bogat cum sînteţi voi, lumea întreagă nu mi-ar scoate o lacrimă din ochi.*

— *Cum! Mă cunoști? întrebă Aucassin.*

— *Da, știu că ești Aucassin, fiul contelui, și, dacă-mi spui de ce plîngi, o să-ţi spun ce fac aici.*

— *Mă învoiesc, răspunse Aucassin. Azi-dimineaţă am venit să vînez în pădurea asta: aveam un ogar alb, cel mai frumos ogar din lume, și l-am pierdut: iacă de ce plîng.*

— *Oh, făcu omul, mă jur pe inima domnului nostru Isus Cristos. Pentru un cîine ticălos verși lacrimi? Cine te mai poate respecta? Nu e om pe pămîntul ăsta, oricît de puternic ar fi, care să-i refuze tatălui tău, dacă i-ar fi cerute, zece, cincisprezece sau douăzeci de animale de soiul ăsta, spre marea bucurie a dăruitorului. Mai temeinic este dreptul meu de a plînge și de a fi mîhnit.*

— *Cum așa, frate?*

— *O să-ţi spun, stăpîne. Eram tocmit de un boier bogat ca să ar cu plugul lui cu patru boi. Acum trei zile mi s-a întîmplat o mare nenorocire: am pierdut pe cel mai bun din boii mei, pe Rouget, pe cel mai bun de la plugul meu. Îl tot caut de atunci și n-am mîncat, n-am băut de trei zile. Nu îndrăznesc să mă întorc la curtea boierului, fiindcă aș fi aruncat în temniţă, căci n-am cu ce să plătesc boul. Din toate avuţiile lumii, n-am decît ce vezi pe mine. Aveam și eu o biată mamă. Nu-i mai rămăsese decît o saltea proastă, dar i-a fost scoasă de sub ea și bătrîna doarme acum pe paie. Mi-e mai milă de ea decît de mine, căci, în privinţa banilor, soarta*

este schimbătoare. Dacă am pierdut acum, o să cîștig altă dată și o să plătesc boul cînd mi-o veni bine, și pentru asta n-o să plîng. Dar dumneata să verși lacrimi pentru un ticălos de cîine?"

Aucassin, generos, dăruiește țăranului douăzeci de soli, prețul boului. Scena, rezolvată în felul acesta, este un document rar al vremii. Autorul confruntă sensibleria aristocratică cu suferința adîncă și reală a țăranului. Unul plînge pentru animalul lui de lux, pentru ogarul pierdut (simplu pretext, de altfel, pentru a justifica lacrimile vărsate dintr-un alt motiv); celălalt se jeluiește din pricina boului cu care își săvîrșea munca și care trebuia plătit. Țăranul știe să-și domine durerea și umilește, prin optimismul lui robust, durerea vană a stăpînului său. Paginile citate mai conțin și un alt ecou al teribilului regim al epocii, cu exacțiunile lui, cu smulgerea saltelei din culcușul nenorocitului exploatat. Puține sînt documentele literare de la începutul secolului al XIII-lea, cînd o dată cu dezvoltarea comunelor apărea un spirit mai liber, mai uman decît al lungului și întunecatului feudalism, care, întocmai ca *Aucassin și Nicolette*, să prezinte într-o imagine mai clară relațiile dintre clasele sociale în epoca respectivă. Situația povestirii *Aucassin și Nicolette* este cu totul specială în mijlocul literaturii vremii. Trece prin ea ceva ca presentimentul unei lumi noi. În secolul următor, țăranul picard, zugrăvit de scriitor, va deveni unul din eroii răscoalelor țărănești, ale jacqueriilor care vor pustii nordul Franței. Dar în aceeași vreme, dincolo de Alpi, în Italia va răsări soarele umanismului și învățații vor citi în scrierile filozofice ale lui Seneca, cuvintele sublime, „*omul este un lucru sfînt pentru om (homo res sacra homini) (Epistolae ad Lucilium*, XCV, 35*)*.

CERVANTES

Ne vom ocupa de un om și de o carte care au văzut lumina zilei cu mai multe sute de ani înaintea noastră și a căror soartă, deopotrivă tragică și măreață, expusă celor mai adînci nenorociri și înălțării celei mai sublime, umple pe cunoscătorul lor de uimire, de dragoste și admirație și încarcă fruntea lui cu gîndurile cele mai grele și cu învățăturile cele mai umane.

Omul este Miguel de Cervantes Saavedra și cartea sa, principala sa carte, *Don Quijote*, primul roman modern. Cînd reflectăm la vechile lor împrejurări, ceea ce ne surprinde mai întîi este afinitatea destinului lor. Viața omului și a cărții sale prezintă ciudate asemănări. Rareori biografia unui scriitor a fost bîntuită de mai multe și mai variate dezastre; rareori existența în timp a unei cărți a fost supusă atentatelor mai numeroase ale pirateriei literare, ale falsificării și răstălmăcirii. Dar rareori, din multele încercări ale vieții, s-a degajat o figură atît de reprezentativă pentru timpul său și, în puține alte împrejurări, o carte care a călătorit în lume în condiții atît de vitrege a izbutit să impună un mit uman cu o semnificație mai generală.

Viața lui Don Miguel de Cervantes Saavedra a fost adeseori povestită după izvoarele contemporane care nu sînt foarte numeroase, dar sînt suficiente pentru a ne arăta cum se putea constitui o viață de om pe la mijlocul veacului al XVI-lea, în Spania, cînd soarele

lui Carol Quintul, regele Spaniei și împăratul Germaniei, lumina întinsele lui posesiuni în Europa și America, dar nu apunea niciodată. Epoca lui Carol Quintul a fost una din cele mai agitate ale întregii istorii moderne. Luptîndu-se cu Franța lui Francisc I și cu Turcia lui Soliman II, Carol Quintul a fost contemporanul acelor mari evenimente care se petrec în Germania în primele decenii ale secolului al XVI-lea: mișcarea religioasă a lui Martin Luther care, prin loviturile pe care le dă bisericii catolice, atacă însuși principiul moral și aliatul ideologic cel mai puternic al vechii orînduiri feudale. Biserica romană încearcă să se reorganizeze și să-și recîștige puterea în fața asaltului diferitelor burghezii naționale și a principilor teritoriali, impacienți deopotrivă față de jugul pe care îl impunea primul și cel mai puternic feudal al Europei apusene și centrale, împăratul Germaniei. Începe perioada Contra-Reformei, pusă la cale de conciliul din Trient. Armata iezuiților pornește în lume pentru a acapara guvernele și a influența spiritele în sensul doctrinei amenințate. Spania se așază în fruntea acestei mișcări. Cînd Carol Quintul depune funcțiunile sale, în 1555, fiul și urmașul său Filip II devine „soldatul lui Cristos". Mîna lui apasă greu în Țările-de-Jos revoltate. Susține Liga catolică în Franța. Dispută otomanilor puterea în bazinul Mării Mediterane și se încunună cu o biruință răsunătoare. Căsătoria lui cu Maria Catolica, regina Angliei, naște la un moment dat speranța că Anglia rebelă va fi readusă pe căile părăsite, o dată cu reforma anglicană a lui Henric VIII. Dar cînd fiica acestuia, Elisabeta, devenită regina Angliei, continuă politica de independență religioasă și de expansiune maritimă și comercială a predecesorilor ei din casa Tudorilor, „soldatul lui Cristos" crede la un moment dat că a sosit momentul pedepsirii exemplare a Angliei execrate. *Invincible armada* pornește către țărmurile Albionului, hotărîtă să umilească erezia și să distrugă flota care ataca mereu coastele Spaniei și ale posesiunilor ei și îi intercepta galioanele încărcate cu aurul și argintul Americii, pentru a le conduce în propriile ei porturi. O furtună

neașteptată distruge sau risipește partea cea mai însemnată a *Invinciblei armade*. O medalie bătută în Anglia comemorează evenimentul: *Adflavit Deus et dissipati sunt* (Dumnezeu a suflat și i-a risipit). Anglia burgheză și puritană putea crede acum că dumnezeu a trecut în tabăra reformaților de toate categoriile. Între zidurile sinistre ale Escurialului, Filip II se lăsa în voia sumbrei lui melancolii. Niciodată Spania nu se înălțase mai sus și nu căzuse mai adînc. De pe întinsul imperiului în care soarele nu apunea niciodată, se adunau în porturile și în orașele Spaniei o asemenea cantitate de metale prețioase, încît țara amenința să se înăbușe literalmente în propria ei bogăție. Creșterea fără precedent a prețurilor ruinează categorii întregi ale populației, pe țărani, pe micii proprietari de pămînt. Foamea este acum simțirea care urmărește mai statornic pe omul spaniol, după cum o dovedesc nenumăratele exprimări în acest sens ale literaturii vremii. Foamea este tema mai deseori reluată în narațiunile sau comediile vremii. Dar numai foamea? Alături de foame, se poate urmări tema *onoarei*, sentimentul extraordinar de exigent al demnității, dar nu al aceleia legate de ființa morală a oricărui om, așa cum s-a format prin contribuția filozofilor antici și moderni, ci a unei demnități legate de vechimea și distincția seminției tale, rămasă neamestecată în decursul unei convieţuiri de șapte sau opt ori seculară cu rasa străină a maurilor, foarte sensibilă la orice formă a ofensei și gata s-o respingă cu mînie, extrem de scrupuloasă în împlinirea tuturor îndatoririlor care decurgeau din legăturile vasalului nobil cu suzeranul său feudal. Un misticism aprins scălda această lume spaniolă a Contra-Reformei. Pictorii vremii, un Velasquez, un Zurbaran, un Murillo au figurat-o adeseori. Iată pe *granzii* de Spania sau pe membrii casei habsburgice domnitoare, în portretistica genială a lui Velasquez, cu figurile lor impenetrabile, pecetluite de cel mai teribil orgoliu pe care l-a încercat vreodată o ființă omenească, minate de paloarea de fildeș a sîngelui celui mai sărac. Alături stă chipul consumat al călugărului lui Zurbaran, contemplînd în craniul pe

care-l ţin mîinile lui diafane testimoniul grozav al nimicniciei omeneşti. Fecioara Maria este înălţată într-o altă imagine, de către ceata ei de îngeri, într-un vîrtej de roze şi crini. Dar copilul zdrenţăros al lui Murillo, mîncînd ciorchinul lui de struguri negri, înseamnă, alături de *grandezza* şi misticismul clasei stăpînitoare, reacţiunea populară, expresia unei vitalităţi care umpluse pămîntul cu zăngănitul ei de arme, împinsese pe toate mările şi oceanele globului corăbiile ei, dăruise coroanei spaniole, prin crunta silnicie a conquistadorilor, un continent mare şi întemeiase noi naţiuni numeroase pe cîmpiile nesfîrşite şi în văile prăpăstioase ale celor două Americi.

Dacă ne întoarcem privirile către literatura vremii, întîmpinăm aceleaşi contraste izbitoare din care se compune lumea Contra-Reformei spaniole. Spania multelor războaie ale lui Carol Quintul şi Filip II este ultima ţară care se mai pasionează pentru vechea literatură a romanelor cavalereşti, pentru aventurile lui Palmarin, dar mai ales pentru acele ale lui Amadis de Gaula, aşa-zisul *donzel del mar*, copilul din spiţă nobilă părăsit în undele mării şi care creşte ca cel mai intrepid cavaler, iubeşte pe frumoasa prinţesă Oriana şi, pentru a merita dragostea ei, uimeşte universul cu faptele-i de vitejie, se retrage în pustietatea munţilor ca *Bel-tenebros*, cînd între el şi Oriana se iveşte o neînţelegere, dar găseşte în fine căile unirii în fericire cînd echivocul naşterii sale se lămureşte în sfîrşit.

Nobilimea curţilor şi a castelelor se pasiona pentru romanul pastoral, importat din Italia Renaşterii, dar producînd aici, în Spania, capodopera ei mai mult citită şi mai des imitată, *Diana* lui Montemayor, povestire fără adevăr psihologic în figurile şi situaţiile ei, dar nu lipsită de un lirism graţios, despre iubirile păstoriţei Diana şi ale păstorului Delîo, dezvoltate în nesfîrşite peripeţii şi rezolvate în cele din urmă prin unirea mereu amînată a eroilor. Dar alături de această literatură, îndepărtată de viaţa reală, în care îşi afla desfătările ei imaginaţia unei clase oţioase, curioase de mişcările sufleteşti ale dragostei curtene, viaţa populară produce alte multe opere, prin care

Spania veacului al XVI-lea trece de fapt în fruntea întregii mișcări literare a Europei apusene. Este mai întîi romanul *picaresc* al cărui model este fixat de Lazarillo de Tormes, povestirea nenorocitului copil vagabond, chinuit mereu de foamea lui, dar care crește în șiretenie și putere de observație și cunoaște, în cursul unei existențe cu multe schimbări de decor, întreaga viață a Spaniei cu confreriile ei de vagabonzi, cu soldații ei aventuroși, cu nobilii ei scăpătați ascunzînd, sub aerele lor de *grandezza*, spasmul dureros al stomacului gol. Iată epopeile coloniale: *Lusiadele* portughezului Camoëns, cu povestirea călătoriei fabuloase a lui Vasco de Gama pînă în Indiile îndepărtate, *Araucana* lui Ercilla, inspirate de luptele conchistadorilor cu neamurile viteze ale Americii de Sud, pe care le conduce Campollican. Iată, în fine, teatrul spaniol, unul din cele mai mari capitole ale literaturilor moderne, pe care-l domină figura lui Lope de Vega, acela care prin cele 1500 de drame istorice, mitologice și religioase, de comedii de capă și spadă, de tragedii și de mistere, înfățișează tabloul cel mai complet al Spaniei sale, cu nesfîrșitele ei tipuri, împrejurări și sentimente, redate cu spontaneitate și un adevăr îndreptățind caracterizarea uimitorului poet drept un *monstru de naturalețe*.

Viața istorică și socială a Spaniei secolului al XVI-lea, a „secolului de aur", cum a fost numit adeseori, este una din cele mai complexe, mai pline de înălțări și prăbușiri pe care le-a cunoscut vreodată o națiune modernă. Arta și literatura care o răsfrîng sînt printre cele mai bogate și mai hotărîtoare pentru întreaga dezvoltare a culturii moderne. După ce cultura Renașterii italiene apune în multele ei desfătări, dispare în voluptate și perfecțiune formală, pulsul vieții bate mai puternic în acele țări ale Apusului de unde pornesc drumurile pe mări și oceane către stăpînirea pămîntului. Arta acestor țări, în primul rînd a Spaniei, creează noile modele și deține conducerea gustului general. Este o suveranitate scurtă, pentru că se istovește după mijlocul veacului al XVII-lea, cînd Spania trăiește al treilea ei faliment de stat. Este o suveranitate scurtă,

dar strălucită. Spania Renașterii și a Contra-Reformei dăduse pe filozoful Vives, pe Lope de Vega, Tirso de Molina și pe Calderon, pe Velasquez, Murillo și El Greco. Dăduse, în fine, pe spiritul cel mai de seamă al întregii epoci, pe Cervantes și opera lui cea mai de seamă, pe *Don Quijote*.

S-a născut la Alcala de Henares, un orășel în apropiere de Madrid. Nu se cunoaște data nașterii sale, dar se cunoaște aceea a botezului său, la 9 octombrie 1547, probabil la cîteva zile după venirea lui pe lume. Era al patrulea copil, dintre cei șapte, al lui Rodrigo Cervantes, un medic nevoiaș, cu studiile neterminate, care a trebuit să-și schimbe mereu locul așezării. Miguel face unele studii umanistice în orașele în care-l duce peregrinarea tatălui, poate la Sevilla și Salamanca, sigur la Madrid. Condiția unui student sărac, în această vreme, este una dintre cele mai vrednice de plîns. Amintirile sale le va pune mai tîrziu în gura lui Don Quijote, care va face observația: „*Cînd am spus că studentul suferă de sărăcie, cred că nu mai am nimic de adăugat despre trista lui soartă; căci cine este sărac n-are cu ce se lăuda. El își suportă sărăcia pe rînd: cînd foamea, cînd frigul, cînd lipsa veșmintelor, cînd toate împreună. N-aș putea spune că nu mănîncă nimic niciodată, deși mai tîrziu decît este obiceiul altora, iar alteori numai resturile celor bogați.*“ Tînărul Cervantes este mereu pe drumuri, pe marile drumuri bătute de soarele Spaniei, cu opriri pe la hanuri, cu întîlniri dintre cele mai curioase în lumea actorilor ambulanți, a aventurierilor de toate categoriile. Duce viața unui picaro, așa cum o descrie un Mateo Aleman, un Quevedo sau el însuși în unele din scrierile sale. „*Viața unui student sărac* — va scrie el mai tîrziu — *este foarte bună, dacă nu ținem seama de foame și de rîie*“. În 1569 se produce însă un eveniment, care putea aduce o lumină în viața lui Miguel. Venise, în Spania, un legat papal, cardinalul Giulio Acquaviva, trimis pentru a prezenta lui Filip II condoleanțele papei, cu prilejul pierderii infantelui Don Carlos. Cardinalul are nevoie de un valet și Miguel obține acest post. Iată-l trecînd marea în Italia. În suita marelui domn, stăpînul său,

vizitează Roma, Veneția, Milano și Lucca, Neapole, Palermo, Messina și Loretta, Ferrara, Parma, Plezența și Asti. Amintirile italiene vor reveni în mai multe din scrierile lui Cervantes. Ne găsim în Italia din a doua jumătate a veacului al XVI-lea, renumită pentru dulceața vieții în cetățile ei. Înainte de a ațipi în vremurile absolutismului spaniol și austriac, Italia trăiește în voluptatea frumoaselor ei orașe, cu mascaradele, cîntecele și poeții lor. Cervantes se înfruptă din bucuriile senzuale ale acestei vieți. Se lasă fermecat de frumusețea străzilor și palatelor umbroase, de abundența hanurilor, de savoarea vinurilor și a mîncărurilor delicate. Citește pe autorii clasici și pe cei moderni, pe Apulei, Heliodor, Horațiu și Virgiliu, dar și pe poeții petrarchiști, pe Tassilo și Serafino, pastoralele lui Sannazar, Tasso și Guarini, *Cortegiano* al lui Baltasar Castiglione, poemele eroicomice ale lui Pulci și Bojardo, dar mai cu seamă *Orlando furioso* al lui Ariosto. Situația unui valet pentru tînărul student iubitor de literatură nu era însă dintre cele mai potrivite.

O cale nouă i se deschide chiar în anul următor, în 1570, cînd sultanul Selim invadează insula Cipru. Veneția, Spania și statele papale se alarmează. Este armată o flotă puternică. Miguel Cervantes se angajează în unitățile spaniole, care hibernează la Neapole. Întreaga flotă se pune în mișcare la 15 septembrie 1571, sub comanda unui amiral vestit, Don Juan de Austria, fiul lui Carol Quintul. Angajamentul hotărîtor are loc la 7 octombrie, în apropiere de Lepanto, un mic port pe coasta grecească, între Patras și Corint. Miguel era bolnav în acea zi și era gata să fie consemnat în infirmerie. S-ar fi putut să lipsească însă din întîmplările unei zile atît de însemnate? Își ocupă deci locul în rînduri. Cînd lupta pune față-n față pe osmanlii și pe spanioli, Cervantes primește trei focuri de archebuză, două în piept și a treia în mîna stîngă, rămasă mutilată pentru tot restul vieții. „Ciungul de la Lepanto“ va purta cu fală invaliditatea sa. Cînd un adversar literar i se va adresa mai tîrziu cu infamie, numindu-l „ciung“ și „bătrîn“, Cervantes îi

va răspunde: „*Mă acuză că sînt bătrîn și că sînt ciung, ca și cum ar fi stat în puterea mea să țin timpul în loc și ca și cum aș fi devenit ciung într-o cîrciumă, și nu în cea mai strălucită întîlnire pe care au văzut-o secolele trecute și prezente și pe care ar mai putea-o vedea secolele viitoare. Dacă rănile mele nu strălucesc în ochii celor ce le privesc, ele sînt totuși prețuite de acei care știu unde au fost primite, căci soldatului îi stă mai bine mort în bătălie, decît liber prin fugă... Cicatricele purtate de soldat pe chipul și pieptul său sînt stelele care conduc pe alții către cerul onoarei și către dorința dreptelor laude.*"

Miguel de Cervantes își vindecă rănile, cînd flota lui Don Juan de Austria se retrage către Messina și Neapole. La 24 aprilie 1572 este destul de sănătos, pentru a-și putea ocupa din nou locul în rîndurile armatei. În 1573 ia parte la acțiunea împotriva Tunisului, de data aceasta în angajamente mai puțin norocoase. Urmează o viață neocupată în garnizoanele Siciliei și ale Neapolelui. În 1575 obține un concediu de un an, pe care se gîndește să-l petreacă în Spania, unde scrisorile de recomandație ale lui Don Juan și ale ducelui de Sesa i-ar fi putut aduce brevetul de căpitan. Se îmbarcă deci la 20 septembrie, dar în apropiere de coasta Franței apar vasele unor pirați turci, comandate de arnăutul Mami. Miguel, împreună cu fratele lui Rodrigo, cad în puterea piraților și sînt conduși ca sclavi, în Alger. S-a scris mult despre captivitatea de cinci ani a lui Cervantes la piraţii algerieni. Ecourile grelelor experiențe pot fi identificate în mai multe puncte ale operelor sale. Cervantes este un captiv rebel. Încearcă în mai multe rînduri să evadeze. Arnăutul Mami îl vinde într-un rînd beiului de Tunis. În noua lui așezare, el încearcă o ridicare în masă a prizonierilor și este pus în lanțuri. Se pregătea tocmai transportarea sclavului rebel la Constantinopol, cînd sosește suma răscumpărării sale, cinci sute de scuzi, strînși de călugării trinitarieni, al căror ordin se îndeletnicea cu răscumpărarea nenorociților căzuți în robia corsarilor. În 1580 este din nou în Spania, dar patria se arată ingrată.

Nu obţine brevetul de căpitan, ci numai unele însărcinări în administraţia armatei, pe care le va executa cu multă neîndemînare. În 1583 este la Madrid, unde încearcă să se fixeze într-o carieră literară. În anul următor termină şi publică romanul pastoral *Galateea*. Se căsătoreşte tot atunci cu Doña Catalina de Palacios y Vosmediano, fiica unui proprietar sărac din apropierea Madridului. Se simte atras de teatru. La început dă tragedii antice, printre care *Numantia*, dramatizarea unui episod din luptele vechii cetăţi spaniole asediate, cucerită şi distrusă de Scipio Emilian în timpul celui de al treilea război punic. Este o tragedie puternică, inspirată din suflul vechiului patriotism spaniol. Epoca preţuia însă pe scenele sale, mai degrabă decît temele antice, pe acele puse la dispoziţie de observaţia vieţii spaniole moderne. Dar în această direcţie, geniul fenomenal al lui Lope de Vega străluceşte cu atîta putere, încît lumina lui stinge pe aceea a lui Cervantes. Îndeletnicirea literară îl hrăneşte destul de rău pe autorul *Galateei* şi al *Numantiei*. Cervantes încearcă să-şi agonisească viaţa în afacerile intendenţei, dar administraţia lui îi aduce, în 1597, închisoarea la Sevilla. Cinstit, dar fără pricepere în mînuirea banilor, după cîţiva ani, în 1602, trebuie să suporte din nou o închisoare. În 1604, pe cînd se afla la Valladolid, începe să scrie la *Don Quijote*. Prima parte a operei apare în 1605. Este un eveniment literar subliniat de un puternic succes. Soarta părea că începe să-i surîdă lui Cervantes. Dar, într-o noapte, un om este omorît în faţa casei scriitorului. Milostiv, Cervantes adăposteşte pe muribund şi cade sub bănuiala de asasinat. Suportă deci noi şi mai grave urmăriri judiciare, care dovedesc în cele din urmă inocenţa scriitorului atît de crunt şi felurit încercat de prigonirile sorţii. Urmăririle pentru datoriile contractate în timpul administraţiei sale nu contenesc. În 1609 ancorează într-un port al vieţii: intră împreună cu soţia sa în ordinul terţ, adică în acel ordin călugăresc care permitea membrilor lui să rămînă în condiţia lor civilă şi profesională. În acelaşi an se constituie cealaltă mare operă a lui Cervantes: *Nuvelele exemplare*, pagini picareşti printre cele mai

strălucite ale genului și povestiri nutrite din observația vieții spaniole a vremii, care ele singure ar fi putut asigura gloria unui mare scriitor. Partea a doua a lui *Don Quijote* întîrzia să apară. Un scriitor al vremii, al cărui nume a rămas de-a pururi acoperit sub pseudonimul Avellaneda, publică în 1614 o continuare apocrifă a romanului devenit celebru. Amărăciunea lui Cervantes este dintre cele mai mari. Se hotărăște atunci să-și termine opera și, în 1615, apare în fine a doua parte a lui *Don Quijote*. O nouă lucrare rămasă în fragment, *Persiles și Sigismonda*, un roman în gustul grec al lui Heliodor, povestind aventurile unei perechi de tineri a căror unire e mereu amînată de încercările vieții, este rodul ultimilor ani de lucru ai lui Cervantes. Autorul îl dedică contelui de Lemnos, un mecenat al vremii. Moartea îl ajunge pe poet în mijlocul acestei ultime activități literare. Pare a fi fost îngropat în mănăstirea trinitarienilor desculți, dar, cum nici o piatră și nici vreo inscripție nu arată locul odihnei sale din urmă, mormîntul său a rămas necunoscut secolelor următoare.

Don Quijote este opera de căpetenie și cea mai cuprinzătoare a lui Cervantes, aceea care manifestă laturile cele mai numeroase ale înzestrării scriitorului și reprezintă principalele direcții ale prozei spaniole în „secolul ei de aur". Este, mai întîi, un roman cavaleresc, deși, după cum vom vedea îndată, negativul unui astfel de roman. Prin faptul că este descrierea călătoriei unui ins care atinge, în peregrinațiile sale, toate straturile, condițiile și împrejurările societății spaniole a vremii, este un roman picaresc. Pe linia principală a desfășurării subiectului, se altoiesc episoade pastorale, în gustul vremii, ca de pildă acela consacrat iubirii dintre Marcela și Grisóstomo sau dintre Basilio și Quiteria, terminat cu nunta acestora. Nuvele de tip italienesc, în gustul impus de Boccaccio și continuatorii lui, apar în episoadele cu Cardenio și Luscinda, Fernando și Dorotheea sau în povestirea *Curiosul pedepsit*, pe care a localizat-o o dată I. L. Caragiale. Textul în proză alternează cu multe poeme în forme libere sau fixe, care dau măsura darului de improvizație al scrii-

torului. Întregul pune în mișcare un număr de șase sute personaje, aparținînd categoriilor celor mai variate ale societății spaniole și purtînd împreună și în nenumăratele lor relații reciproce o semnificație generală, un mod de a înțelege viața, care dau acestui vast ansamblu caracterul unui roman modern, a primului roman modern. Întregul este dominat de figura lui Don Quijote și a partenerului său, cu care cel dintîi alcătuiește un contrast temperamental și caracterologic, Sancho Panza. Întocmai ca Shakespeare în Falstaff sau în Cassius, Cervantes a legat portretul psihologic al unor oameni de alcătuirea lor fizică, încît fiecare din noi, observînd viața, avem adeseori prilejul să întîlnim Don Quijoți și feluriți Sancho Panza, pe care îi ghicim mai întîi după tipul structurii lor fizice și al reacțiilor lor elementare. Contrastului dintre Don Quijote și Sancho Panza, creatorul lor le-a dat semnificația confruntării a două concepții etice, a două moduri deosebite de a înțelege viața și scopurile ei. Caracterele celor două personaje nu rămîn cu toate acestea fixe. Ele trăiesc o evoluție, parcurg mai multe etape și sugerează astfel o concepție generală asupra semnificației vieții omenești. Interesul pentru varietatea episoadelor narate se leagă astfel, în fața romanului lui Cervantes cu acela pentru reflecția generală care le susține tot timpul. Mai cu seamă din vremea romantismului încoace, s-a recunoscut lui Don Quijote o profunzime simbolică, pe care comentatorul lui modern nu o mai poate nesocoti.

Prilejul dintîi și punctul de plecare al compunerii sale a fost cu toate acestea, pentru Cervantes, critica acelor romane cavalerești pe care le readusese în gustul general viața militară atît de intensă în epoca lui Carol Quintul și a lui Filip II. Am văzut că *Amadis de Gaula* a fost printre ultimele romane cavalerești pe care le-au creat literaturile moderne. Gustul pentru o astfel de literatură se lega cu unele consecințe funeste. Erau oameni care-și pierdeau mințile întîrziind prea mult cu închipuirea lor printre aventurile cavalerilor rătăcitori. Au existat deci, și înainte de Cervantes, scriitori care s-au oprit în fața unor astfel

de teme, ca de exemplu Luis Zapata, într-o narațiune înfățișînd cazul unui om zăpăcit de lectura isprăvilor lui Orlando în poemul lui Ariosto. Cazul nu era, de altfel, numai literar. Documentele vremii ne vorbesc de întîmplări analoge ale realității, desigur destul de frecvente și foarte primejdioase, deoarece Cortesurile din Valladolid s-au văzut nevoite, printr-un edict al lor din 1555, să interzică multiplicarea și răspîndirea romanelor cavalerești, pe care le numesc „cărți de minciună și zădărnicie", *libros de mentiras y vanidades*.

Un astfel de om este și Don Quijote, un hidalgo sărac de la Mancha, adică unul din acei mici proprietari de pămînt pe care-i sărăcise masivul import de aur în epoca stabilirii posesiunilor spaniole în cele două Americi. Don Quijote este un om cu mintea rătăcită prin lectura prea insistentă a romanelor cavalerești, printre care *Amadis de Gaula* ocupă locul de cinste în biblioteca sa. Romanul lui Cervantes povestește faptele de nebunie ale sărmanului hidalgo Don Quijote, în timpul a trei călătorii rătăcitoare, pînă la înapoierea sa definitivă acasă, cînd eroul se trezește din delirul său, dar ajunge în același timp în ultima clipă a vieții. Ceea ce alcătuiește însă caracterul cu totul unic al povestirii lui Cervantes provine din faptul că deși, în cuprinsul ei, ni se povestesc faptele nebunești și vrednice de rîs ale unui om cu mintea rătăcită, acesta ne este înfățișat în același timp ca o personalitate de mare înălțime morală, însuflețită de sentimentele cele mai umane și cele mai generoase, gata totdeauna să ajute pe cei slabi și pe cei nedreptățiți, și ca o minte plină de înțelegerea cea mai adîncă și mai înțeleaptă a vieții. Sentimentele și ideile lui Don Quijote sînt deci acelea ale unei personalități ideale în toate felurile, numai că aceste sentimente și idei nu sînt produse de percepția exactă a realității, ci de acea falsă interpretare a acesteia, pe care i-o pune la dispoziție o fantezie exaltată în frecventarea prea insistentă a romanelor cavalerești. Don Quijote este deci ridicol, dar nu odios; el este, dimpotrivă, o ființă nobilă, curată și vrednică în toate privințele de stimă

și iubire. Atitudinea scriitorului și a cititorului față de eroul de la Mancha se găsește deci în fața unui contrast pe care ei îl rezolvă într-un sens *ascendent*, adică altfel decît se întîmplă de obicei cu creațiile comice ale literaturii. O comparație va lămuri îndată situația. Harpagon rîvnește pe Mariana, dar Harpagon este un bătrîn avar, un personaj odios în toate privințele și aspirația lui erotică stă într-un contrast izbitor cu caracterul lui. Spectatorii comediei lui Molière rezolvă acest contrast în sens *descendent*, prin divulgarea josniciei reale a omului, mascată un moment de aparența unor sentimente tandre și dezinteresate. Rîsul comic este reacțiunea fizică și morală produsă de deslușirea semnificației inferioare a unui caracter și a unor sentimente, rămase cîtva timp învăluite sub aparențele lor înșelătoare. În cazul lui Don Quijote rezolvarea contrastului comic se produce într-un sens contrariu aceluia semnalat la Molière. Nebunul Don Quijote este un om admirabil. Sub aparența faptelor lui vrednice de rîs descoperim un caracter înalt și o minte înțeleaptă. Rezolvarea contrastului s-a produs în sens ascendent. Avem deci de-a face, spre deosebire de comicul tradițional, de cazul cu totul modern al umorului, adică al acelui rîs amestecat cu stimă și iubire, pe care-l provoacă unele din creațiile literaturii mai noi, unele din comediile lui Shakespeare, romanele lui Dickens sau povestirile lui Gogol și Cehov. *Don Quijote* se găsește oarecum la începutul acestei serii literare, care alcătuiește o mare noutate a lumii moderne, pentru că nici antichitatea, nici evul mediu n-au cunoscut-o.

Iată-l deci pe hidalgo-ul din Mancha pornind pe drumurile Spaniei, prin marea lor arșiță, întocmai ca tînărul student Miguel de Cervantes Saavedra cu ani în urmă. Plecat cu programul unui cavaler, el va consacra faptele sale de vrednicie doamnei inimii sale, Dulcineii din Toboso, care este o simplă țărancă, nu prea frumoasă. A încălecat pe o mîrțoagă, pe Rosinanta. Armele lui sînt de carton. Se oprește la un han din drum, pe care îl crede un castel și primește investitura cavalerească a hangiului, pe care-l ia drept

castelan. Fiindcă trebuie să restabilească oriunde dreptatea tulburată, silește pe un țăran care își bătea servitorul, după ce-l legase de un copac, să-l dezlege și să-i plătească simbria. Se mulțumește însă cu simpla făgăduință a țăranului, care-și leagă din nou servitorul, după ce cavalerul se îndepărtează. Don Quijote cugetă însă cu emoție la frumusețea faptelor sale și cu recunoștință la Dulcineea, care i le inspiră. Întîlnește pe niște negustori și le cere să declare că Dulcineea este cea mai frumoasă doamnă din lume. Este atît de grav bătut, încît trebuie să se înapoieze acasă, condus de un țăran. În timp ce zace bolnav, prietenii lui, preotul și bărbierul satului, împreună cu nepoata și gospodina casei îi ard cărțile de cavalerie, dar cruță pe renumitul *Amadis* și pe *Diana* lui Montemayor, cărți renumite printre toate. Cînd se însănătoșește pleacă pentru a doua oară, însoțit de Sancho Panza, pe care-l convinge să-i fie scutier. Ia niște mori de vînt drept uriași și le atacă. Întîlnește niște călugări benedictini însoțind o trăsură și își închipuie că acolo se găsește o prințesă răpită. Pornește la atac împotriva convoiului, dar este din nou lovit. Este adăpostit de niște păstori cărora le rostește discursul asupra vîrstei de aur a omenirii, vechea amintire a comunei primitive, transmisă prin Hesiod: „*Fericită vîrstă* — spune Don Quijote — *și secole fericite cărora cei vechi le-au dat numele de vîrsta de aur, nu pentru că aurul, atît de prețuit în vîrsta noastră de fier, s-ar fi găsit pe atunci fără nici o osteneală, dar pentru că acei care trăiau în vremurile acelea nu cunoșteau încă aceste două cuvinte: al tău și al meu! În această vîrstă sfîntă, toate lucrurile aparțineau deopotrivă tuturor. Pentru a-ți procura cele de trebuință vieții, nu aveai decît să întinzi mîna și să atingi ramurile robuștilor stejari care îți ofereau cu dărnicie fructele lor dulci și coapte... Pacea și unirea domneau între oameni. Fierul plugului nu îndrăznise să despice sînul mamei noastre glia, care, fără s-o siluiască cineva, dăruia copiilor ei tot ce-i putea îndestula și bucura. Păstorițele mîndre alergau din vale în vale și din colină în colină, cu părul în vînt și fără alte veșminte decît acele necesare pentru a acoperi*

cu rușine tot ce pudoarea a vrut totdeauna să țină acoperit... Mișcările iubitoare ale sufletului se arătau cu naivitate, fără ca cineva să caute a le pune într-o lumină mai bună, prin ocolul meșteșugit al cuvintelor. Nu exista înșelăciune, minciună și răutate, care să se amestece cu inima deschisă și cu buna-credință. Justiția lăsa să i se audă glasul ei limpede, fără ca favoarea și interesul care o înăbușe și o prigonesc astăzi, să fi îndrăznit pe atunci s-o tulbure. Legea părtinirii nu acaparase încă spiritul judecătorului, căci nu existau nici lucruri și nici persoane asupra cărora justiția să fi fost chemată să se pronunțe."

La păstori, aude Don Quijote de întîmplarea lui Grisóstomo care își dăduse moartea pentru că nu putuse obține iubirea frumoasei păstorițe Marcela. După ce pleacă de la păstori, Rosinanta este atrasă de nechezatul unor iepe, care pășteau pe un cîmp din apropiere. Păzitorii iepelor lovesc pe cavalerul rătăcitor și pe scutierul său. O hangiță le îngrijește rănile. Dar bietul hidalgo este din nou lovit de un conducător de catîri, care-l ia drept rival pe lîngă Maritorn, slujnica hanului. Plecînd mai departe, Don Quijote și Sancho Panza văd o turmă de oi, pe care o iau drept o armată dușmană și o atacă. Ciobanii îi bat din nou. Întîlnesc pe bărbierul unui sat și-i iau lighenașul de ras, pe care Don Quijote îl crede coiful unui cavaler, vrednic să fie purtat ca unul din trofeele lui cele mai frumoase. Un convoi de condamnați în lanțuri este eliberat de cavaler, convins că a reparat o nedreptate. Pușcăriașii îi atacă cu pietre și unul din ei fură măgarul lui Sancho. Ajung în Sierra Morena, unde întîlnesc pe nefericitul Cardenio, nebun din cauza unei dragoste neîmpărtășite. Atunci Don Quijote își amintește de Beltenebros în Pena Pobre. Vrea să-l imite, retrăgîndu-se cu melancolie în singurătatea munților și trimite pe Sancho cu o solie către Dulcineea, care desigur că nesocotește dragostea lui. Sancho întîlnește în drum pe preot și pe bărbier, plecați să-și caute prietenul. Îi conduce către Don Quijote, uitîndu-și solia. Întîlnesc din nou pe Cardenio, care le povestește încă o dată nenorocirile lui. La malul unei ape, descoperă un tînăr

de o rară frumusețe. Era Dorotheea, iubita deghizată a lui Fernando. Merg cu toții spre Don Quijote, pentru a-l convinge să se înapoieze acasă. Dorotheea îi povestește despre o prințesă răpită și-i cere ajutor pentru a o elibera. Cavalerul se lasă convins și pornesc cu toții la drum. Seara, într-un han, după ce Don Quijote se retrage pentru a se odihni, restul societății găsește manuscrisul unei nuvele: *El curioso impertinente*, căreia îi dau citire. În timpul lecturii se aud zgomote. Don Quijote luase niște burdufuri de vin drept uriași și-i atacase: vinul curgea din burdufurile spințecate, spre marea supărare a hangiului. Apar călători mascați. Este Don Fernando și Luscinda, răpită lui Cardenio. Luscinda este redată lui Cardenio și Fernando regăsește pe Dorotheea. Apare și un căpitan evadat dintr-o închisoare maură, împreună cu maura fugară Zoraida, îndrăgostită de căpitan. Acesta povestește întîmplările prizonieratului său, care sînt în parte acelea ale lui Cervantes însuși. După alte întîmplări în han și pe drum, Don Quijote este închis într-o colivie și condus acasă, la Mancha, unde sosește într-o duminică după-amiază, mai mult mort decît viu.

S-a împlinit o lună de la înapoiere, Don Quijote nu s-a vindecat de nebunia sa. Convinge pe Sancho să pornească din nou. Merg acum spre El Toboso. Palatul Dulcineii nu se vede nicăieri. Sancho îi arată o țărancă lipsită de orice farmec. Don Quijote înțelege că este Dulcineea, transformată printr-o perfidă vrăjitorie. Bacalaureatul Sanson Carrasco, un compatriot, îl întîmpină deghizat în cavaler, cu intenția de a-l provoca și înfrînge în duel pentru a-i cere apoi, ca preț al răscumpărării sale, făgăduința de a se întoarce acasă. Învinsul este însă Sanson. Viteazul cavaler atacă apoi un transport de lei care, obosiți, nu reacționează. Don Quijote, „cavalerul tristei figuri", se va numi de aci înainte „cavalerul leilor", în amintirea marii lui isprăvi.

După ce iau parte la nunta țărănească a lui Basilio cu Quiteria și, după alte multe întîmplări, printre care coborîrea în peștera de la Montesino, cavalerul și scutierul său întîlnesc un grup de vînători nobili.

O ducesă, care citise despre cei doi călători, îi invită la castelul ei, pentru a se înveseli pe socoteala lor. Don Quijote este primit cu mari onoruri, confirmate întru totul de duce, care acceptă jocul. Dar canonicul ducelui caută să-l readucă pe cavalerul rătăcitor la bunul-simț. „*Înapoiază-te la tine acasă* — îl invită cu asprime canonicul — *crește-ți copiii, dacă ai, și îngrijește-te de averea ta. Încetează să mai rătăcești ca un vagabond prin lume, adulmecînd vîntul și făcînd să rîdă pe toți acei care te cunosc sau nu te cunosc.*“ Don Quijote răspunde cu o mare noblețe și demnitate: „*Rog pe înălțimea voastră să-mi spună ce fel de nebunie a observat la mine pentru ca să mă condamne și să mă insulte, poruncindu-mi să mă înapoiez acasă, spre a-mi vedea de nevastă și copii, fără să știe dacă sînt căsătorit și dacă am sau nu vreo odraslă... Drept este ca cineva, crescut după regula vreunui colegiu și care n-a văzut din lume mai mult decît douăzeci sau treizeci de leghe, să-și dea părerea despre rînduiala cavaleriei și să judece pe cavalerii rătăcitori?... Este oare un timp rău folosit acela petrecut pe drumurile acestei lumi, în disprețul desfătărilor ei și în singura căutare a asprimilor prin care cei buni urcă pînă la culmea cea mai înaltă a nemuririi?... În ce mă privește, călăuzit de steaua mea, voi merge și de aici înainte pe drumul strîmt al cavaleriei rătăcitoare, ale cărei săvîrșiri mă fac să disprețuiesc bunurile acestei lumi, nu însă și onoarea. Am reparat nenumărate nedreptăți, am pedepsit înfruntările obrăzniciei, am învins giganți și am călcat în picioare demoni. Sînt îndrăgostit, dar în limitele îngăduite cavalerilor rătăcitori. Nu fac parte dintre îndrăgostiții viițioși, ci dintre acei stăpîniți și platonici. Intențiile mele au de-a pururi drept țintă scopurile cele bune. Dacă acel care cugetă și făptuiește astfel merită să fie numit nebun, judece înălțimile voastre, domnul duce și doamna ducesă.*“ Don Quijote făgăduise de mai multă vreme scutierului său guvernămîntul unei insule, ca răsplată a ostenelilor lui. Ducele pune pe „cavalerul leilor“ în situația de a-și ține făgăduința, trimițînd pe Sancho Panza ca guvernator al insulei Barrataria. Un țăran guvernator? Stăpînul lui îl însoțește cu sfaturile celei mai înțelepte arte politice: „*Prietene Sancho,*

aduc mulțumiri Domnului văzîndu-te covîrșit de favorurile sorții, mai înainte ca aceasta să-mi fi zîmbit mie... Ascultă de sfaturile pe care ți le voi da, singurele capabile să te ferească de nenumăratele obstacole de care este înconjurat omul pe oceanul furtunos al măririlor omenești. Mai întîi, fătul meu, teme-te de Dumnezeu, căci cine se teme de el se găsește la începutul înțelepciunii. Observă-te cu severitate și caută să ajungi a te cunoaște pe tine însuți: studiu lung și greu, dar necesar pentru a evita să pățești ca broasca ce s-a străduit să se umfle cît un bou. Amintește-ți și spune-ți adesea că, în tinerețea ta, soarta te-a făcut paznic de porci. Nu-ți fie teamă să-ți mărturisești obscuritatea originii tale. Orgoliul merge pe urmele viţiului, dar umilitatea împodobește virtutea. Anunță și declară că descinzi din plugari. Văzînd că-ți amintești singur de lucrul acesta, nimeni nu se va simți ispitit să ți-l aducă în minte. Păzește-te să arăți invidie prinților și celor mai nobili ca tine. Aceste daruri ale întîmplării nu merită să fie dorite. Nobleţea se moștenește, dar virtutea se dobîndește. Judecă și tu care dintre ele prețuiește mai mult. Dacă din întîmplare vreo rudă va veni să te viziteze în insula ta, primește-o cu aceeași bucurie cu care o întîmpinai cînd venea la tine în colibă. Privește această obligație ca o datorie și îndeplinește-o ca o plăcere. Dacă vei chema pe nevastă-ta lîngă tine, un lucru pe care ți-l recomand, căci nu este bine ca un guvernator să trăiască fără femeia lui, încearcă să îndulcești și să poleiești tonul și deprinderile ei țărănești. Tot binele făcut de un soț poate fi distrus într-o singură clipă de o soție indiscretă sau grosolană. Bagă de seamă ca nu cumva să primească daruri. Chiar dacă n-ai avea știință de ele, răspunderea ta n-ar fi mai mică. Nu crede niciodată că ai destul geniu pentru a tălmăci legile după socoteala ta: orgoliul nu poate săvîrși o crimă mai mare. Nici mila, nici ura să nu te împiedice a urmări și a distinge adevărul. Fii surd la făgăduințele bogatului, dar lasă-te mișcat de lacrimile celui sărac. Deși neînduplecat față de unul și compătimitor față de celălalt, rămîi însă drept pentru amîndoi. Ori de cîte ori îndurarea poate să se îmbine cu dreptatea, nu-ți fie teamă să arăți îndurare. Plăcerea

asta este singura răsplată a judecătorului care-și face datoria. Bețișorul magistraturii tale să nu se aplece sub greutatea aurului, dar în unele împrejurări el poate să se încline de partea mizericordiei. Dacă vreun dușman se înfățișează la judecată, amintește-ți numai de cauza care trebuie s-o judeci. Dacă vreo femeie tînără și frumoasă vine să ceară dreptate, închide ochii ascultînd-o. Nu spune niciodată vreun cuvînt aspru nici chiar celui vinovat și condamnat: caznele lui îi răscumpără greșeala și nu se cuvine să insulți nenorocirea. Amintește-ți, în fine, că nenorocita noastră speță umană este în chip firesc aplecată spre rău; de aceea fii indulgent ori de cîte ori indulgența nu vatămă pe nimeni și nu uita că pentru a lăuda pe Dumnezeu îl numim bunul Dumnezeu. *Urmînd aceste sfaturi, Sancho, fiul meu, zilele tale vor fi curate și pașnice și numele tău va fi respectat, persoana ta va fi iubită; îți vei face vasalii fericiți, îți vei căsători copiii, vei îmbătrîni în mijlocul familiei tale, printre prieteni, de-a pururi cinstit, binecuvîntat de toată lumea și, cînd ochii tăi se vor închide, lacrimi sincere îți vor scălda mormîntul.*" Sancho pornește în insula sa și guvernămîntul lui solomonic arată îndurare și bun-simț. Dar cînd ducele înscenează atacul insulei de către o armată dușmană, Sancho nu se simte capabil s-o apere și renunță la înaltele lui însărcinări.

Plecînd de la curtea ducelui, după alte multe peripeții, Don Quijote află despre impostura lui Avellaneda. Pentru că acesta îl făcuse pe erou să ia drumul Saragosei, Cervantes îl îndrumează către Barcelona. Pe drum întîlnește pe căpitanul de haiduci Roque Guinart, care-l recomandă și-l anunță lui Don Antonio Morena, la Barcelona. Acesta îl primește cu onoruri, dă un bal în cinstea lui, îl face să viziteze o tipografie, îi arată galerele și pe pirații mauri. Eroul nostru se întîlnește din nou cu Sanson Carrasco, care de data aceasta îl învinge și-l face să promită că va rămîne cel puțin un an acasă. Pe drumul înapoierii, Don Quijote plănuiește să ducă viața unui păstor, ca în romanele pastorale ale vremii. Ajuns, în fine, în casa și în patul său, Don Quijote adoarme într-un somn greu. Cînd se trezește, mintea lui este vindecată; eroul înțelege toată

nebunia lui trecută, dar se simte în ultima clipă a vieții. În zadar Sancho încearcă să aprindă vechea ardoare. Sancho se prinsese în jocul nebunesc al stăpînului său și nu mai concepe viața în alte forme: „*Doamne, nu se poate, nu se poate să mori. Urmează-mi sfaturile, scumpul meu stăpîn. Trăiește și izgonește neagra mîhnire care te-a adus în starea asta vrednică de plîns. Iacă, voi face tot ce vrei, vom merge oriunde vei dori; mă voi face păstor, cavaler sau scutier, numai să rămîn împreună cu tine. Dacă e nevoie, mă voi pune să dezleg pe Dulcineea de vrăjile ei. Și dacă nu te poți mîngîia de nenorocirea de a fi învins, voi spune că e vina mea și voi jura că n-am strîns bine șaua pe Rosinanta.*“ Dar Don Quijote moare cu mintea deplin vindecată.

Deci, pretutindeni, după cum o arată narațiunea pe scurt a subiectului, Don Quijote este victima falsei percepții a realității. Fantezia lui, aprinsă de lectura funestelor romane cavalerești, îl face să vadă castele în simplele hanuri de țară, nobili castelani în hangii, pe Dulcineea într-o țărancă urîtă, uriași în morile de vînt, alți uriași în burdufurile de vin, prizonieri nedreptățiți în criminalii de rînd, prințese răpite și pe răpitorii lor în călătorii cu totul banali ai unui convoi, coiful unui cavaler în lighenașul unui bărbier ș.a.m.d. Reacțiunea morală a eroului față de toate aceste împrejurări este însă justă, nobilă și înaltă. Principiile pe care le afirmă cu prilejul fiecăreia dintre faptele sale sînt pline de înțelepciune și dovedesc mereu o inimă umană și o voință dîrză și vitează. Însoțitorul lui Don Quijote, Sancho Panza, percepe just realitatea, dar nici simțirea și nici voința lui nu se dezvoltă de obicei către scopurile mai înalte ale vieții. Țintele urmărite de el nu depășesc niciodată băutura și mîncarea, capabile să îndestuleze apetitul lui neobișnuit și, cel mult, exercițiul puterii suverane, pe care el o concepe tot ca un mijloc de a înmulți desfătările triviale ale vieții, dar de care se leapădă îndată ce i se cere o acțiune a depășirii de sine. Sancho Panza nu este nici rău nici stupid, își iubește stăpînul și, cînd este pus în situația de a se conduce după inițiativele sale, manifestă prudență și bun-simț. N-are nici

viţii nici perversitate, dar are o senzualitate ordinară şi o perspectivă morală limitată. Sancho se mişcă deci într-o realitate just percepută dar îngustă; pe cînd Don Quijote se desfăşoară într-o realitate percepută fals, dar extinsă pînă la ţintele cele mai nobile ale omului . Satira lui Cervantes se aplică aşadar în două direcţii, împotriva idealismului exaltat, neacordat cu problemele reale ale vieţii, dar şi împotriva platitudinii şi trivialităţii. Această satiră nu este însă nimicitoare faţă de nici unul din obiectele ei, ba chiar faţă de unul din acestea poetul arată o înclinaţie ascunsă, o admiraţie nedeclarată dar uşor de ghicit. Zugrăvindu-l pe Sancho Panza, Cervantes îi arată indulgenţa filozofică cu care se cuvine să privim exemplarele comune dar normale ale speţei noastre. Fiinţa morală a lui Sancho este plăsmuită din grupul de reacţiuni fără de care, pînă la un anumit grad al dezvoltării lor, viaţa omului n-ar fi posibilă. Ridicolul lui nu provine decît din permanenta lui alăturare de o mare personalitate morală şi de angrenarea lui în situaţii atît de nepotrivite cu felul lui obişnuit de a fi. Cît despre Don Quijote, scutierul lui pronunţă o dată cuvîntul revelator, numindu-l „îndrăgostit fără cauză". Don Quijote este ca un om beat de iubire. Numai un om în această situaţie se poate înşela atît de uşor asupra realităţii şi poate proceda cu atîta nebunească imprudenţă, cu atîta dăruire de sine în orice moment. Pe cine iubeşte Don Quijote? Pe Dulcineea? Dulcineea, pe care de altfel nici nu o cunoaşte, nu este decît un pretext. Iubirea lui Don Quijote se adresează mai degrabă idealurilor omului. Este, cum singur spune, iubirea despre care Platon vorbea discipolilor săi. Este iubirea enormă, neprovocată şi nebunească pentru tot ce este înalt, frumos şi nobil. Este iubirea pe care o simte de-a pururi partea cea mai bună a tineretului lumii. În zadar bătrîneţea vrea să pună stăpînire pe Don Quijote; în zadar fire argintii au apărut pe tîmplele şi în barba lui. El iubeşte ca un tînăr. Pentru a fi pus în firea lui Don Quijote această iubire, prin care eroul se leagă de marele curent al platonismului Renaşterii, vedem cum Cervantes îi arată acea

prețuire admirativă, grație căreia cazul său literar devine atît de complex. Am spus că Sancho Panza reprezintă grupul de reacțiuni fără de care, pînă la un anumit grad al dezvoltării lor, viața omului n-ar fi posibilă. Trebuie să adăugăm acum că Don Quijote reprezintă acea forță morală a iubirii, concepută ca exaltare pentru idealurile omului, ca putință de a te dărui și de a te întrece, fără de care viața omenească nu s-ar înălța și n-ar crește. Ori de cîte ori a apărut printre noi, oamenii, un semen de-al nostru care a dat vieții un cuprins moral mai bogat, vreunul din aceia care au sporit adevărul și frumosul sau au dus mai aproape de țintele lor luptele omului pentru justiție și libertate, a trebuit să recunoaștem în ei acea iubire, acea exaltare a firii lor, în care ni se pare a desluși esența caracterului donquijotesc. Dacă însă Don Quijote merită nu numai admirația noastră, dar este vrednic și de lancea satirică a creatorului său, lucrul provine din aceea că iubirea lui, marea lui putere de a se exalta pentru idealurile omului, nu este pusă în serviciul realității just percepute. Acele înalte energii ale sufletului, pe care eroul lui Cervantes le întrupează, sînt chemate să slujească realității, nu iluziei. În lume există nenumărate alte cauze vrednice să fie slujite de un idealism moral deopotrivă cu al lui Don Quijote. Marea putere de iubire, sacrificiul și vitejia eroului lui Cervantes sînt chemate să se lupte, nu cu uriași și vrăjitori, pentru prințesele răpite și împotriva burdufurilor cu vin, ci cu eroarea, cu urîțenia, împotriva răutății, a nedreptății și a sclaviei. Programul lui Don Quijote este just cît privește energiile puse în mișcare și țintele generale pe care le afirmă, dar este fals în raport cu aplicarea și țintele lui concrete și imediate. Cervantes a oferit o lecție de înalt idealism moral timpului său și omenirii întregi, dar a arătat, în același timp, că această atitudine trebuie acordată cu înțelegerea exactă a realității. Idealismul moral trebuie să fie un idealism critic, pentru ca el să dobîndească eficiența și să-și împlinească rolul ce-i revine în procesul de continuă ascensiune a condiției omenești.

O importantă semnificație se leagă de episodul final al povestirii lui Cervantes. Don Quijote trăiește ca un nebun și moare ca un om cu mintea sănătoasă, recunoscînd îndelunga lui eroare și rătăcire. Revenirea lui la bunul-simț se întîmplă numai atunci cînd resortul lui vital se frînge. A trăit atîta timp cît s-a înșelat și moare cînd și-a recunoscut înșelăciunea. Nu cumva, prezentînd astfel sfîrșitul eroului său, Cervantes a vrut să ne spună că viața nu este posibilă decît atîta timp cît cultivă un ideal? Viața, ca simplă expresie biologică, s-ar prăbuși de la primii pași, dacă omul nu i-ar da o țintă mai înaltă. Înțelesul acesta mi se pare cu atît mai întemeiat în narațiunea lui Cervantes cu cît companionul și negativul eroului său, Sancho Panza, care mai are încă de trăit, se arată posedat de idealurile stăpînului său, abia atunci cînd acesta ajunge să le tăgăduiască și să le respingă. Așadar, pînă la urmă, Sancho Panza, pentru că mai trebuie să trăiască, devine într-o anumită măsură un Don Quijote. Și oare noi înșine, atîta timp cît trăim și resortul existenței noastre rămîne puternic și viu, nu sîntem într-un fel oarecare asemănători cu eroul lui Cervantes, deoarece năzuim mereu, visăm și iubim, ne luptăm și acceptăm sacrificiul, primim și aplicăm lovituri, greșim adeseori dar aspirăm mereu către ceva care depășește clipa de față și este vrednic să fie îmbrățișat cu căldura cea mai aprinsă a inimii? Dacă am deveni dintr-o dată atît de înțelepți, dar atît de uscați sufletește, încît să descoperim că nimic nu este demn să fie iubit și să inspire lupta și sacrificiul nostru, în același timp existența ar deveni atît de searbădă, seacă și săracă, încît nimeni n-ar mai dori să trăiască mai departe. Cu un înțeles înrudit, Erasmus, marele umanist olandez al veacului al XVI-lea, a pronunțat, înaintea lui Cervantes, *Elogiul nebuniei*, adică al puterii omului de a se devota unor scopuri care depășesc clipa de față și înțelesul ei mărginit. Istoria literară a pus adeseori în lumină răspîndirea și influența ideilor lui Erasmus în Spania „secolului de aur". S-au identificat mai multe ecouri erasmiene și în opera lui Cervantes, dar mie mi se pare că cel mai de seamă, și acela prin care

creatorul lui Don Quijote se leagă cu tema mai generală a nebuniei în literatura Renașterii, este cuprins în amintitul final al romanului. Secolul al XVI-lea în Europa occidentală, acest mare secol plin de tragism, în care știința și arta modernă obțin unele din cuceririle lor cele mai de seamă, în care națiunile europene ajung să cunoască și să stăpînească întregul pămînt, dar în care feudalitatea cu multele ei nedreptăți era încă puternică și în care cumplitele războaie religioase însîngerau Franța și Germania, în care teribila inchiziție cerea atîtea jertfe și aprindea atîtea ruguri, acest secol strălucit și grozav a meditat adînc la problema nebuniei omenești. Erasmus i-a consacrat o disertație filozofică; Cervantes un roman.

Istoria literară a prezentat adeseori romanul lui Cervantes drept o satiră a cavalerismului, într-un moment în care instituția cavaleriei apusese și se iviseră zorile lumii moderne. Adevărul este că această instituție agoniza de mai multă vreme și că, încă din secolul al XV-lea, în Italia, vechile teme epice ale cavalerismului deveniseră obiectul poemelor eroicomice ale lui Pulci în *Il Morgante Maggiore*, al lui Bojardo în *Orlando inamorato*, apoi în secolul următor, al lui Ariosto în *Orlando furioso*, al lui Rabelais în *Gargantua și Pantagruel*. Cervantes se așază pe linia aceleiași serii literare, dar cu o îmbogățire a motivului, cu o aprofundare a semnificației lui umane, pe care am încercat s-o lămuresc în cele de mai sus. Prin faptul însă că Cervantes a afirmat și a impus față de eroul său o dublă atitudine, de satiră și de admirație iubitoare, marele poet ne-a făcut să înțelegem că nu totul era fals moralmente în vechea instituție a cavaleriei și că unele din valorile obținute în practica ei seculară meritau să trăiască mai departe în conștiința oamenilor. Căci nimic din ce s-a cîștigat în munca milenară de cultură a omenirii n-a fost de prisos și nu poate fi eliminat din formula morală a epocilor mai noi. Don Quijote vrea să trăiască întocmai ca un cavaler, într-o epocă în care cavalerismul nu mai avea nici un rost. Observația este justă. Dar cu toate acestea, în vechea practică a cavaleriei s-au format în conștiința

oamenilor idei și sentimente în legătură cu valoarea vitejiei, a onoarei, a fidelității și a loialității, de care nici contemporanii lui *Don Quijote*, nici noi, oamenii moderni, nu ne mai putem lipsi. Tot astfel nu ne putem lipsi nici de alte cîștiguri ale culturii omenești, obținute, de pildă, în antichitate, în Renaștere sau în iluminism. Formula noastră morală conține astăzi cîștigurile temeinice ale întregii istorii culturale a omenirii, sporită și dominată însă de temele și virtuțile proprii timpului nostru, ale acestui timp în care oamenii dau noi lupte pentru dreptate și libertate.

Pentru că ideile acestea au devenit din ce în ce mai limpezi în mintea noastră, putem privi astăzi pe Don Quijote, după mai bine de trei sute de ani de cînd a fost conceput, cu simpatia și admirația amuzată cu care creatorul lui l-a închipuit, iar pe acest mare creator literar, pe Don Miguel de Cervantes Saavedra, cu recunoștința cu care sîntem îndatorați tuturor marilor ziditori ai conștiinței omenești.

LIBERTATE ŞI UMANITATE ÎN LITERATURA ITALIANĂ

Cunoscătorii literaturii italiene se întreabă adeseori cum se face că, printre diferitele ţări ale romanităţii apusene şi medievale, Italia este cea din urmă care ajunge să producă o literatură în limba ei naţională, dar, în ciuda acestei întîrzieri, izbuteşte aproape din primele timpuri să dăruiască omenirii întregi monumentul literar cel mai de seamă al întregului ev mediu: *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri. Spania dăduse încă din veacul al XII-lea marele ei poem eroic şi naţional, *Cîntecul Cidului*. Truverii francezi compuneau în această vreme cîntecele de gesta. Trubadurii provensali produceau marea înflorire lirică a sudului. În Franţa de nord apar romanele cavalereşti ale lui Chrestien de Troyes şi ale atîtor alţii, poezia cu accente realiste a comunelor, a lui Rutebeuf şi Colin Muset, marele poem atît de expresiv pentru mentalitatea intelectualităţii formate în universitatea scolastică, *Romanul trandafirului* al lui Guillaume Lorris şi Jean de Meung. La începutul veacului al XIV-lea, ciclul marilor creaţii feudale era de mai multă vreme încheiat. Italienii ajung abia acum să dea opera lor cea mai de seamă. Această operă este însă *Divina Comedie*.

Splendoarea acestei înfloriri tardive poate fi explicată prin împrejurările speciale ale Italiei în lunga epocă de care ne ocupăm. Puţine alte ţări ale lumii au

fost, în aceeași măsură cu Italia, atît de statornic, vreme de nenumărate veacuri, invadată, supusă stăpînirii străine, răşluită, însîngerată. Martiriul secular al Italiei este unul din cele mai teribile pe care le cunoaște istoria. După prăbușirea imperiului roman, neamurile germanice, goţii și longobarzii, încearcă mereu să constituie aici o putere politică nouă. Dar în timp ce francii, invadînd Galia romanizată, dau naștere naţiunii franceze; în timp ce vandalii dispar cu timpul din viața naţiunii spaniole, care pînă la urmă va respinge și pe năvălitorul arab, italienii nici nu asimilează, nici nu izbutesc să elimine pe germani. De o parte stau italicii, descendenţii vechii Rome, de cealaltă stăpînitorii germani în temutele lor castele. Neamurile germanice se luptă între ele pe teritoriul italic. Regii franci, apoi împărații germani coboară mereu în Italia, vreme de sute de ani. Papii cheamă pe franci împotriva longobarzilor. Și unii și alţii vor fi înlocuiţi de puterea imperială. În sud năvălesc și stabilesc dominația lor normanii. Cînd o viață comunală se încheagă în nordul Italiei, puterea imperială se clatină un moment. Liga lombardă învinge pe Frederic II la Legnano spre sfîrșitul secolului al XII-lea. Dar dinastia Hohenstaufenilor înlocuiește în sud vechea dominație normandă și instalează propria ei stăpînire în Sicilia, la Palermo. Frederic II de Hohenstaufen nutrește gîndul unei monarhii universale. Papalitatea se va ridica împotriva acestui gînd. Încă o dată papii cheamă pe străini în Italia. Urban IV instalează pe Charles d'Anjou pe tronul Neapolelui și Siciliei. Dar dinastia angevină nu domnește multă vreme. Într-o zi a anului 1282, la vremea vecerniei, toate clopotele sună alarma în Sicilia. Stăpînitorii francezi sînt exterminaţi, într-un masacru rămas de pomină. Italia de sud își va dobîndi atunci libertatea? Nu. Străinul își instalează încă o dată puterea lui, prin dinastia spaniolă de Aragon, cu Petru III. În nord cetățenii comunelor iau cu asalt castelele feudalilor germani și-i obligă să se mute în orașe, unde ei aduc sămînța discordiei între partizanii papilor și ai împăraților, între guelfi și ghibelini.

Comunele devin terenul unor neîncetate și sîngeroase lupte politice. Lupta fratricidă în interiorul cetăţilor sau a unei cetăți împotriva alteia, exterminarea cîte unei familii întregi și surghiunul sînt evenimentele cele mai obișnuite ale acestei vremi.

În această lungă epocă atît de zbuciumată, națiunea italiană se formează totuși. Din vechea limbă latină vulgară derivă noile dialecte italice. Dar vremea este cu totul potrivnică dezvoltării și organizării unei vieţi culturale naţionale. Lipsea aci un centru de raliere, cum erau curţile marilor feudali din sudul Franței, a regelui la Paris, a ducilor de Burgundia. Numai Fredric II de Hohenstaufen izbutește un moment o astfel de raliere și, în jurul curţii lui, ia de fapt naștere literatura italiană cu primul ei curent, şcoala siciliană. În general însă Italia acestei vremi prezintă spectacolul continuu al fragmentării și al luptei între frați sau cu năvălitorul străin. Formarea unei culturi naționale a fost astfel multă vreme întîrziată. Cînd ea va lua naștere programul ei va fi însă limpede din primul moment: lupta pentru libertate, lupta pentru unitate!

Ne putem așadar explica de ce, comparată cu celelalte literaturi romanice ale occidentului, literatura italiană apare cu atîta întîrziere. Trebuie să încercăm însă să răspundem și la cealaltă întrebare formulată: de ce chiar din primele timpuri ale înfloririi ei, cultura italiană dă, o dată cu *Divina Comedie*, monumentul literar cel mai de seamă al evului mediu și una din operele cele mai mărețe ale întregii literaturi universale? Cu toată furia distrugătoare a năvălitorilor, vechea cultură clasică a cunoscut în Italia o continuitate de care alte ţări romanizate nu s-au bucurat. Cunoștinţa limbii și a culturii latine n-a dispărut aici niciodată. Scrieri latine se compun tot timpul. Nu întîmpinăm aici acea surpare de teren în opera culturii, acea cădere în primitivitate, pe care o găsim în alte regiuni ale imperiului roman prăbușit. Dar tocmai pentru că vechea cultură s-a menţinut mai puternic aici, nu întîmpinăm nici acea explozie a geniului popular care dă poeziei franceze din sud și din nord acea spon-

taneitate, acea frăgezime a simţirii, acea naivitate încîntătoare a expresiei care au dus departe faima ei. Primul mare poet al Italiei, Dante Aligheri, este un geniu liric şi epic, dar în acelaşi timp un cap foarte învăţat, cunoscător adînc al culturii latine şi al aceleia medievale, formată în sînul bisericii şi în legătură cu munca ştiinţifică a universităţilor. Nu este de mirare deci că *Divina Comedie*, prin care Italia ajunge pe primul plan de manifestare a culturii medievale, este şi opera cea mai matură, cea mai bogată în conţinut, cea mai adîncă a întregii medievalităţi.

Grandoarea lui Dante provine în primul rînd din rectitudinea şi energia luptătoare a sufletului său. Un modern, norvegianul Henric Ibsen, a spus o dată că a compune poetic înseamnă a ţine judecată asupra ta şi a semenilor tăi. Maxima aceasta a fost inspirată poate de Dante şi i se potriveşte în tot cazul acestuia, ca puţini altor poeţi din întreaga tradiţie a literaturii. Povestirea călătoriei lui Dante prin Infern, Purgatoriu şi Paradis este o operă de valorificare morală a întregului trecut al omenirii şi al prezentului ei în Italia, făcută din punctul de vedere al eticii medievale şi cu un sentiment al dreptăţii, care nu rătăceşte niciodată. Sentinţele lui Dante nu sînt apelabile. Cumpăna dreptăţii nu tremură niciodată în mîna lui. Nu-l asaltează îndoieli şi nu aţipeşte niciodată în atmosfera călduţă a împăcării cu vremea. Acest om, care cade într-un somn adînc, se trezeşte în visul lui la o luciditate mai mare şi la o energie sporită în lucrarea de sancţionare a crimelor mai vechi şi mai noi, a feudalilor tirani, a papilor simoniaci, a ipocriţilor, a sfătuitorilor de rele, a dezbinătorilor, a trădătorilor. Întocmai fulgerelor care ard şi purifică, mînia lui Dante este justă şi salubră, dar nu lipsită pe alocuri de milă adîncă pentru făptura păcătoşilor. Dar dincolo de pragul mîniei şi al comizeraţiei lucesc stelele şi începe mişcarea de înălţare a sufletului către tot ce merită respectul şi iubirea noastră. Dante a întrupat astfel integritatea caracterului moral al omului care, în împrejurările particulare ale patriei lui, îi deplînge dezbinarea, multele ei sîngerări şi lupte. Cînd, în al

treilea cerc infernal, poetul întîlnește sufletele celor leneși stînd sub o ploaie înghețată, el i se adresează unuia din acești, lui Ciacco, poetul florentin, pentru a-i cere să-i lămurească pricina grozavelor lupte intestine ale Florenței. Ciacco răspunde: „*Trufia, pizma, pofta de avere sînt trei scîntei care foc cetății dau*". În cercul al șaptelea sufletele fierb într-un rîu de sînge. Sînt tiranii: Fereu, tiranul tesalian, Dionis, tiranul Siracuzei, Eddelino de Romano, crudul feudal lombard, Obido d'Este, stăpînitorul teribil al Ferrarei. Toate durerile mai vechi și mai noi ale patriei de atîtea ori rănite revin în sufletul lui Dante. În cercul al optulea, el evocă pe năvălitorul normand, pe Guiscard, și plînge pe acei uciși în bătăliile lui sau în acea de la Tagliacozzo, unde s-au înfruntat pofta de stăpînire a lui Conradin, ultimul dintre Hohenstaufeni, și a lui Carol I de Anjou, „pe toți răpușii luptei dureroase", *con quella, che senti, di colpi, doglie*. Dar niciodată durerea poetului nu este mai mare decît atunci cînd, în cîntul al șaselea al *Purgatoriului*, se arată Sordello, poetul din Mantova, vechea cetate care l-a văzut născîndu-se pe Virgiliu. *Italie sclavă*, strigă poetul (în traducerea lui G. Coșbuc):

„Oh, slujnico Italie! Trist ospel
Și navă-n viscol, ce-și pierdu pilotul,
Nu doamnă de provincii, ci bordel!

Acel prea nobil duh cum fu cu totul
Grăbit, la singur sfîntul mare-al țării
Să-și strîngă-n brațe astfel compatriotul!

Și-acum trăiesc în focul dezbinării
Cei vii ai tăi, mîncîndu-se cîinește
Cîți au un șanț și-un zid al apărării!

Ai mării țărmi nemernice-i privește
În jurul tău, și caut-apoi în tine
De-ai vreun partid ce-n liniște trăiește!

Dar ce-ți făcu împăratul ție bine
Că-ți dete frîu, cînd gol e locul șelii?
Căci făr'de el, n-ar fi așa rușine

Ah, neam ce-ar trebui și orînduielii
Să-i fii supus, și-n șa să lași cezarul
De știi ce-ți scrie Domnu-n evanghelii!

Hai vezi, cumplite, cum îți sug poporul
Baronii tăi, și curm-a lor păcate
Și vezi cît de vegheat ți-e Santefiorul!

Hai, vezi cum Roma ta cumplit se zbate
Și zi și noapte, o văduvă săracă:
«De ce nu ești cu mine, împărate!»

.....

Tu poți fi fără griji, Florența mea,
Căci nu te poate atinge atare acuză,
Căci neamul tău e just și-i just ce vrea,

Mulți au dreptate-n ea și-o țin sub spuză
Spre-a nu veni la arc în chip nebun
Ci-ai tăi o au în guri. Și le refuză

Să pun-un umăr mulți la greu comun,
Poporul tău sărit grăbit răspunde
Chiar nechemat la greu: «ba eu mi-l pun».“

Acest apel, împotriva baronilor hrăpăreți, adresat poporului menit singur să dea Italiei pacea și unitatea de care avea nevoie, va răsuna de-aci înainte mereu în poezia italiană. Dar ghibelinul Dante a mai crezut că nu de la papi, ci de la împărat poate veni mîntuirea patriei sale. Din adîncimile antichității, se îndreaptă către el cu toată măreția, figura lui Iuliu Cezar, care a izbutit să suspende pentru un timp războaiele civile din Roma. De aci înainte gîndul reînvierii Romei va exalta mereu simțirea marilor poeți patrioți. Unul din aceștia va crede chiar că se găsește în pragul evenimentelor destinate să dăruie omenirii o Romă liberă, umană, unită. Acest poet va fi Petrarca.

Situaţia Italiei nu se schimbase prea mult în secolul al XIV-lea. Imperialii sînt mereu în Italia. O criză adîncă zguduie biserica. Papii se sprijiniseră multă vreme pe coroana franceză. Dar cînd regele Franţei, Filip IV, instituie dări asupra bisericii, cînd urmăreşte în justiţie pe reprezentanţii ei, Roma pontificală protestează şi ameninţă cu excomunicarea. Acţiunea de ridicare a lui Filip împotriva bisericii este sprijinită de cercuri largi ale poporului francez şi, în primul rînd, de burghezia comunelor care suporta cu greutate apăsătoarea fiscalitate a bisericii. O bulă pontificală este arsă în Franţa. Este denunţată imoralitatea curiei papale. Baronii din familia Colonna, rebeli faţă de puterea papală, îşi găsesc adăpost la Narbonne. Un trimis al lui Filip IV, Guillaume de Nogaret, însoţit de Sciarra Colonna, vine cu trupe în Italia, îl surprinde pe papa Bonifaciu VIII la Agnani, îl insultă şi-l molestează, apoi îl arestează. Bătrînul moare după cîteva luni. Dar în persoana lui Clement V se alege un papă de obedienţă franceză şi acesta îşi va lua reşedinţa în Franţa, la Avignon. Începe aşa-zisa „robie babilonică". Noi zăngăniri de arme. Ţara e parcursă de trupe străine. Poporul suferă din nou destinul care i se impune prin forţa celor care-l stăpînesc şi exploatează. Atunci se înalţă cîntecul lui Petrarca. Creatorul liricii moderne este şi cîntăreţul patriei sale răşluite, mereu însîngerate, pe care el o cheamă la lupta pentru libertate şi neatîrnare, *Italia mea* (în traducerea lui Ion Frunzetti):

„Italia mea, deşi sînt în zadar cuvintele
Şi rănile mortale
Le văd pîndindu-ţi splendidul tău trup,
Îmi place cel puţin că plînsul meu
E-aşa cum îl doreşte Teverul şi Arnul
Şi Padul, unde greu şi-ndoliat sînt astăzi.
Cîrmaci al cerurilor, eu îţi cer
Ca mila care te-a-ndrumat spre ţărnă
Să te îndrume iar
Către ţinuturile acestea luminoase.
Vezi, Doamne,

Din ce pricină de nimic, ce crud război!
Și inimile înăsprite și închise
De mîndrul și neînduratul Marte,
Deschide-le tu, tată, le curăță și-nmoaie.
Fă ca aici cuvîntul tău
(Cît vrednic mă socoți) prin mine sà se-audă.
Voi, cei în mîna cărora ursita
Vă dete cîrma ăstor mîndre plaiuri
De care nici o milă nu vă leagă
Ce fac aici, atîtea săbii venetice?
De ce pămîntul înverzit se-ncruntă
De sîngele barbar?

Nu e aceasta țărna-n care-am pus
Întîi un pas? Nu e acesta cuibul
În care-am fost crescut cu atîta grijă?
Nu-i asta patria în care mă încred,
Cinstita, blînda mamă
Ce-acoperă mormîntul părinților mei toți?
Pe Dumnezeul meu, atunci vă miște
Și lacrimile îndureratului norod
Ce speră de la voi doar îndurare
Și de la cer. Priviți-le cu milă!
Și ca să dați
Un semn de pietate, puneți mîna
Pe arme, contra furiei virtutea
Și scurtă fi-va lupta
Căci anticile bărbătești virtuți
În inima italică nu-s moarte."

Petrarca cere deci poporului să-și ia soarta în propriile lui mîini și să instituie o nouă eră de pace și libertate. Dar libertatea trebuie apărată nu numai împotriva năvălitorilor străini, dar și a vechilor exploatatori italici, a feudalilor. În fruntea unei astfel de mișcări se pune un cetățean roman, dintr-o familie modestă, Cola di Rienzi. De tînăr încă Rienzi citise autorii latini, pe poeți și pe istorici, descifrase inscripțiile pe monumente. Era acum notar și este trimis în

ambasadă la Avignon, pentru a arăta papei schimbarea care se produsese în constituția Romei, prin înlocuirea Senatului și Colegiul celor 13 notabili, *buoni uomini*. Papa Clement îi încredințează sarcina de notar al Camerei urbane. Atunci începe acțiunea lui Rienzi, mare orator, care evocă mulțimilor romane splendoarea trecută a patriei și umilința ei actuală. Într-o adunare în Capitol el propune o nouă constituție populară, care prevedea că fortărețele, porțile și podurile orașului nu vor mai fi supravegheate de baroni, ci de popor, că baronii vor trebui să abandoneze castelele lor, nu vor mai ataca drumurile și nu vor mai da azil tîlharilor. Baronii părăsesc orașul. Rienzi se declară tribun al poporului. El imploră pe concetățenii săi să-și ierte vinele reciproc, să se unească în pace și concordie. Reprimă tîlhăria atît de frecventă în vremea aceea și rînduiește un sistem sever de securitate a șoselelor. Trimite mesageri în diferite puncte ale Italiei, cerîndu-le să se unească și să se pacifice. Petrarca aude de acțiunea lui Rienzi, pe care-l întîlnise la Avignon. „*Cînd îmi amintesc conversația, atît de sfîntă și de gravă pe care am avut-o cu tine* — îi scrie poetul lui Rienzi — *mă înflăcărez puternic și sînt într-o astfel de stare încît mi se pare că am ascultat pe un zeu, nu pe un om: deum mihi videar audise, non hominem.*“ Un alt mesaj este trimis poporului roman, menit să fie citit într-o piață publică. Poetul îndeamnă pe romani la lupta împotriva feudalilor, denunțați ca exploatatori ai bunurilor națiunii, ca trădători de patrie. În ce-i privește „*orice severitate este pioasă, orice milă inumană: omnis severitas pia, misericordia omnis inhumana est.*“ Chiar vechea lui prietenie pentru membrii familiei Colonna nu-l oprește de la afirmarea acestor sentimente. Dar sufletul lui Rienzi n-a avut o grandoare pe măsura concepțiilor sale. La prima încercare a feudalilor de a relua puterea, tribunul părăsește în grabă orașul. „*A fugit din Capitol* — scrie Petrarca cu amărăciune — *dar nicăieri n-ar fi putut muri cu mai multă glorie.*“

Acțiunea lui Rienzi a avut loc către mijlocul veacului al XIV-lea, în 1347. După vreo treizeci de ani, în 1378, mica burghezie florentină, așa-zișii Ciompi,

încearcă să ia în mînă frînele puterii. Este lupta poporului mărunt, *popolo minuto*, împotriva celui mare şi îmbuibat, *popolo grasso*. Este unul din episoadele cele mai interesante în luptele sociale ale Italiei. Rezultatul acestei lupte cu bogată desfăşurare nu foloseşte însă micului popor, ci marii burghezii. În aceste împrejurări se înalţă la conducerea Florenţei familia Medicişilor. Puterea feudalilor slăbise acum. Marile manufacturi, care lucrau pentru pieţele Răsăritului, deschise comerţului italian de expediţiile cruciate, ca şi pentru tîrgurile de dincolo de Alpi, produsese primele mari acumulări capitaliste şi întărise clasa burgheză. Se simţea nevoia unei alte culturi, în care burghezia să găsească un aliat ideologic împotriva feudalilor şi a culturii lor de caracter teologic.

Boccaccio introduce spiritul laic în literatură. Petrarca este primul umanist, primul strîngător de vechi manuscrise. Curentul studiilor antice creşte mereu. Cultura antică devine aliatul ideologic de care burghezia avea nevoie. Către sfîrşitul veacului al XIV-lea interesului pentru cultura latină i se asociază acel pentru cultura greacă, atît de puţin şi incomplet cunoscută în evul mediu. Acest nou interes creşte necontenit şi cînd, la mijlocul secolului al XV-lea, Constantinopolul este cucerit de turci, umaniştii italieni, un Marsilio Ficino, un Poliziano, sporiţi prin savanţii greci imigraţi, un Gemisto Pletone, un Bessarion fundează la Florenţa *Academia platonică*. Autoritatea lui Platon este opusă acum celei medievale a lui Aristotel. Este o vreme cînd se exaltează sentimentul spontan, iubirea care-l înalţă pe om. Strîngînd manuscrise şi colaţionîndu-le, recunoscînd erorile de transcriere şi interpolaţiile, supunînd deci vechile texte manuscrise, lucrării de stabilire a formei lor autentice, umaniştii italieni pun bazele spiritului critic modern. În curînd, în epoca Reformei, aceste metode vor fi aplicate textelor sacre, garantate de biserică. Nimeni de aci înainte nu va mai recunoaşte drept adevărat decît ceea ce a fost supus cercetării libere de injoncţiunile oricărei autorităţi şi este garantat de singurele certitudini ale raţiunii. Independenţa caracterului şi respectul pentru

inteligenţa cercetătoare, două condiţii fără de care progresele ştiinţelor n-ar fi fost cu putinţă, îşi serbează acum primele lor triumfuri. Dar opera cea mai de seamă a umaniştilor a fost noua lor concepţie despre om şi despre menirea lui în lume.

Nu este dat omului să poarte jugul. Nu este dat omului să îndure exploatarea, nici s-o exercite. Evul mediu feudal recomandase virtuţile supunerii, ale resemnării şi ale acelei dulceţi a caracterului care, primind cu umilinţă soarta hărăzită, speră să-şi găsească răsplata în lumea de dincolo. Putem cu uşurinţă să ne închipuim de cine şi cui erau făcute aceste recomandări. Dar Dante ne arată pe toţi tiranii, pe papi şi pe marii feudali, chinuindu-se în cercurile infernului şi restabileşte, în presupusa lume de dincolo, dreptatea atît de tulburată în lumea de aci. Este ca o răscoală a mîndriei omeneşti, ale cărei fapte se vor coace în veacurile Renaşterii. Acum apare o expresie pe care evul mediu n-o cunoscuse, dar care acum se vesteşte mereu în vorbirea oamenilor luminaţi şi apare de mai multe ori în titlurile tratatelor de morală ale vremii. Această expresie este *demnitate omenească*, *demnitatea omului*, *dignitas hominis*.

Popoarele moderne, în lupta lor pentru libertate, pentru bună stare, pentru neatîrnare, nu pot uita că această expresie şi ideea pe care o comunică au fost pronunţate şi gîndite mai întîi de umaniştii italieni ai secolului al XV-lea. Cînd omul modern întîlneşte cercuri întinse ale poporului său sau ale altor popoare lipsite de bunurile necesare vieţii, trăind în mizerie, în necurăţenie, excluse de la luminile învăţăturii, cu sufletul aspru şi întinat, omul modern protestează în numele demnităţii omeneşti şi invocă astfel un principiu afirmat mai întîi în Renaşterea italiană. Omul, au arătat umaniştii, este o fiinţă minunată, un creator. El nu este legat de un anumit tip fizic, de o singură aşezare pe planeta noastră, de o singură formă a acţiunii, adică de instinctul său, aşa cum se întîmplă cu celelalte speţe animale. Varietatea tipurilor este foarte mare în răspîndirea raselor omeneşti; aşezarea omului se întinde

peste tot pămîntul, acţiunile lui sînt mereu altele, au o inventivitate nesecată. Liber de legăturile unei singure forme, omul poate cădea adînc, dar poate şi să se înalţe nemăsurat. În tratatul lui Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, Dumnezeu este pus să vorbească omului, lui Adam: „*Nu ţi-am dat, o, Adam, nici aşezare determinată, nici chip propriu, nici bunuri pe seama ta, ca să poţi dobîndi şi poseda locul, faţa şi bunurile pe care le-ai putea rîvni şi poseda după voinţa şi propria ta socoteală. Natura celorlalte fiinţe a fost hotărîtă prin legile pe care i le-am prescris, şi am ţinut-o prin aceasta în marginile ei fixe. Tu însă nu eşti conţinut în nici o limită cu neputinţă de trecut, ci după propria ta voinţă liberă, pe care am încredinţat-o mîinilor tale, poţi să-ţi prescrii singur natura ta. Te-am pus în mijlocul lumii pentru a privi cu uşurinţă în jurul tău şi pentru a putea înţelege ce se petrece în ea. Nu te-am făcut nici ceresc, nici terestru, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca să poţi deveni în deplină libertate şi cinste, propriul sculptor şi poet al formei pe care ai vrea să ţi-o dai. Ai putea degenera în fiinţele inferioare şi brute sau poţi să te înalţi în lumea superioară, după singura hotărîre a spiritului tău.*“

Faptul că omul poate să săvîrşească acţiuni noi şi mai înalte explică continua lui ascensiune către acea demnitate, în numele căreia protestăm ori de cîte ori constatăm înfrîngerile, subjugările şi căderile lui. Omul continuă necontenit opera naturii, pe care o îmbogăţeşte cu lucruri noi. De aci preceptul lui Marsilio Ficino: „*Să nu fim sclavii ci emulii naturii, non servi simus naturae, sed aemuli*“. După un veac ideea mai răsună în meditaţiile lui Giordano Bruno: „*Zeii au dat omului intelectul şi mîinile sale şi l-au făcut asemănător cu ei, acordîndu-i deasupra celorlalte animale facultatea de a lucra nu numai după natură şi obişnuinţă, dar şi în afară de aceasta, formînd sau putînd să alcătuiască alte naturi, alte procese, alte rînduiri cu acea libertate fără de care n-ar avea aşa-zisa asemănare şi nu şi-ar putea păstra situaţia de zeu al pămîntului*“. Aceste alte naturi, alte procese, alte orînduiri se adună între ele şi sporesc zestrea materială şi intelectuală a

omenirii, fac adică posibil progresul omenesc. Temeliile doctrinei moderne a progresului sînt astfel așternute de gîndirea umaniștilor italieni.

Demnitatea omului, situația sa specială în mijlocul naturii îi incumbă și obligația de a cunoaște și apăra adevărul atunci cînd îl deține. Puternica activitate intelectuală a Italiei în secolele al XVI-lea și al XVII-lea o înscriu cu drepturile cele mai mari în recunoștința posterității și cu o venerație cu atît mai profundă cu cît marii ei gînditori din această vreme n-au ezitat în fața sacrificiului suprem. Epoca Contra-Reformei cu recrudescența ei de obscurantism i le-au impus adesea. Martiriul unui Giordano Bruno, Lucilio Vanini, Galileo Galilei, Tomaso Campanella le dă acestora titlurile cele mai înalte în calendarul filozofic al omenirii. Giordano Bruno este un călugăr dominican. Recunoscînd adevărul sistemului astronomic al lui Copernic, începe să se îndoiască de dogmele bisericii. Provincialul ordinului său îl acuză de erezie. Bruno se refugiază și timp de cincisprezece ani duce o viață rătăcitoare. Doctrina lui se precizează în această vreme. Profesează la Oxford, la Paris, la Wittenberg, ideea despre indestructibilitatea materiei, despre infinitatea universului, despre pluralitatea sistemelor solare. Dogma creațiunii unei singure lumi mărginite, garantate de *Cartea Facerii*, suferea zguduiri profunde. Un prieten perfid, Mocenigo, îl atrage la Veneția, unde Giordano Bruno este predat inchiziției. Suferă închisoarea în carceră timp de șapte ani. Cînd în 1599 este judecat de tribunalul inchiziției, Bruno declară că nu poate renunța la nici una din ideile lui. Este condamnat la arderea pe rug. Judecătorilor săi le strigă: „*Pronunțați această sentință cu mai multă spaimă decît aceea cu care o primesc eu*". Este ars la Roma, la 17 februarie 1600. Lucilio Vanini este un napolitan, ca și înaintașul său ordonat preot și devenit mai tîrziu călugăr, este un elev al materialistului Pomponatius. În scrierile sale, recunoaște că originea cunoștințelor stă în activitatea simțurilor, că sufletul nu este nemuritor și că virtutea omului este cu atît mai curată, cînd ea nu e determinată de frica pedepsei sau de

speranța răsplatei de dincolo de moarte. Obligat să-și părăsească țara și să călătorească în Europa, suferă o primă închisoare în Anglia, apoi în Franța, la Toulouse, unde, acuzat de ateism, este ars de viu. Galileo Galilei a fost unul din creatorii fizicii moderne. A descoperit legile gravității. A inventat termometrul, balanța hidrostatică. A construit una din primele lunete astronomice cu care a observat sateliții lui Jupiter, inelul lui Saturn, rotația soarelui în jurul axei sale, tot atîtea fenomene care confirmau sistemul heliocentric al lui Copernic. Geocentrismul vechii astronomii era dogma însușită de biserică. Nu ne asigură biblia că Iosua (8,13) a oprit soarele pe cer? Dar geocentrismul era zguduit de faptele observate de Galilei. Este denunțat deci Sfîntului scaun care declară că noua doctrină este „absurdă" și „eretică". Galilei este constrîns să abjure în genunchi. Dar o știre incontrolabilă în texte arată că bătrînul învățat, ridicîndu-se în picioare și pregătindu-se să părăsească sala judecății, a întărit cu îndărătnicie convingerea sa: „pămîntul se mișcă totuși în jurul soarelui". „*E pur si muove*". Tomaso Campanella este un călugăr dominican ca și Bruno. Acuzat de a fi luat parte la o conspirație împotriva stăpînirii spaniole la Neapole, inspirată de idei comuniste, Campanella este închis, apoi predat inchiziției romane, care-l învinovățește de erezie. Campanella profesează, ca și Galilei, credința că știința trebuie să citească în marea carte a naturii, că temelia oricărei cunoașteri științifice stă în percepțiile simțurilor, că universul întreg este însuflețit, că lumea este statua vie a dumnezeirii: „*mundus este dei viva statua*". În romanul său utopic, în *Cetatea soarelui*, Campanella descrie o cetate ideală bazată pe știință și orînduită după principiile comunismului, preconizate cu un secol înainte de umanistul englez Thomas Morus, autorul *Utopiei*. După o închisoare care durează douăzeci și șapte de ani, în timpul căreia Campanella suferă de mai multe ori mica și marea „chestiune", adică grozavele torturi ale anchetei inchizitoriale a vremii, filozoful este eliberat. Ajuns acum în vîrsta de cincizeci și opt de ani se refugiază în Franța, unde moare în 1639. Giordano Bruno a evocat,

într-unul din sonetele sale, soarta martiriului spiritual prin simbolul tînărului vînător Akteon care, mîniind pe Diana, este sfîșiat de copoii propriilor lui haite. Totuși nici Giordano Bruno, nici Vanini, nici Galilei, nici Campanella n-au suferit din pricina ideilor lor, decît pentru motivul că, opunîndu-se vechilor credințe și orînduiri, au încercat să lărgească orizontul oamenilor și să-l deschidă către forme mai înalte de viață. Eroismul lor spiritual face onoare demnității omenești. Și dacă martiriul lor și murmurul omenirii îndoliate în jurul rugurilor și al temnițelor n-au dezarmat totdeauna brațul tiranilor, poate că uneori l-au făcut totuși să tremure și l-au adus să scape din mîini fierul și facla.

În ciuda acestor asprimi ale vremii, cu care vechea orînduire feudală își apăra pozițiile, ce frumoasă era Italia în vremea Renașterii, ce frumos putea deveni omul: „*Este țara Italiei plină, cum se zice, ca o rodie, de cetăți și țări iscusite*“ scrie Miron Costin la începutul cronicii sale, într-o vreme nu mult ulterioară momentului în care soarele Renașterii ajunsese la zenit. Pămîntul se investise cu o mantie de monumente, de palate, de grădini. În orașe oamenii calcă pe dale de marmură și caută umbra printre colonade împodobite. Manufacturile italiene produc mărfuri pentru toată lumea civilizată. Sînt renumite țesătoriile și boiangeriile Italiei, mobilele cu intarsii și cristalele ei. Oameni învățați se adună în academii. „*Acea țară* — scrie Miron Costin — *este acum scaunul și cuibul a toate dăscăliile și învățăturile: cum era Atena într-o vreme la greci, acum este Padova în Italia*“. Civilitatea moravurilor este pilduitoare pentru toate națiunile: „*Oameni iscusiți peste toate neamurile* — mai notează cronicarul — *stătători la cuvînt, neamăgiți, blînzi, cu oameni străini nemăreți, dintr-alte țări, îndată tovarăși, cum ar fi ai săi, cu mare omenie*“. Artiștii produc cu o fecunditate și strălucire neegalate în trecut. Niciodată nu se dăduse culorii rolul pe care-l deține în Renașterea italiană. Pe zidurile catedralelor și palatelor lumea văzută trăiește încă o dată într-o variantă mai pură și mai armonioasă. Din portretele vremii privesc către noi oameni care unesc splendoarea vitalității lor cu

adîncimea expresiei. Nicodată „planta umană", cum spune Stendhal, n-a înflorit mai bogat. Este o explozie a puterilor omenești în toate direcțiile și o armonizare a lor în cosmos perfect. Individul vrea să devină *om universal*, *uomo universale*. Pînă a veni era specializărilor, cînd individul dorește să se limiteze în cunoștința și practica uneia singure dintre muncile omenești, italianul acestei epoci aspiră să-și însușească toate științele și toate măiestriile. Leonardo da Vinci este pictor, arhitect și sculptor, filozof, poet și compozitor, matematician, fizician și anatomist, inginer militar, constructor de instrumente muzicale și regizor al festivităților ducale; construiește ecluze, macarale, piese de morărit, mașini de perforat metalul; proiectează avioane și submarine. Ingeniozitatea lui spirituală este egalată de îndemînarea, forța și agilitatea lui. Mînuiește floreta și spada, ca un cavaler; este atlet, și mîna lui fină este în stare să îndoaie și să rupă o monedă de argint. Poate că universalitatea lui Leonardo n-are asemănare nici chiar în epoca lui. Dar Michelangelo este și el sculptor, pictor, arhitect și poet, unul din cei mai mari ai veacului său. Leone Battista Alberti este arhitect, pictor, economist și moralist. Din vremea Greciei clasice, niciodată tipul omenesc nu se dezvoltase cu atîta plenitudine și armonie. Dar în timp ce comesenii banchetului lui Platon ajung la înflorirea lor umană, grație libertății pe care le-o asigură munca sclavagistă, universalitatea omului Renașterii se formează în munca liberă a vremii, în legătură cu activitățile profesionale și cu producția manufacturieră, care cere de pe acum ajutorul științelor și al tehnicilor științifice. Orînduirea sclavagistă disprețuia munca și îndemînarea. Renașterea le prețuiește în gradul cel mai înalt și unul din tipurile reprezentative ale societății burgheze care se înalță acum este omul ingenios și virtuozul.

S-a spus că primejdia Renașterii a stat în amenințarea că spiritul și năzuințele lui mai înalte ar fi putut să adoarmă în voluptate. La un moment dat arta nu-și mai propune decît desfătarea. Măsura clasică, seninătatea și adevărul dispar pentru un timp din arta

vremii. E cultivat fastuosul și emfaticul. În literatură domnește un stil teatral, încărcat de antiteze și metafore artificioase, de hiperbole, de *concetti* și *pointe*. E o manifestare deopotrivă cu artileria rachetelor și artificiilor în serbările vremii, care întruchipau fabuloase castele, arcuri de triumf și dragoni, transformați după cîteva clipe într-o ploaie de cenușă. În artele plastice se abuzează de decorație, de linii ondulatorii, de festoane, de simulacre de fructe și flori. Pictura și sculptura nu mai înfățișează oameni ci actori care își joacă rolul cu exagerare. Ceea ce s-a numit secentismul, adică arta barocului italian, a pastoralelor dramatice și narative, a liricii lui Marino sînt tot atîtea manifestări ale acelei îndepărtări de viață care marchează un moment de criză adîncă a artei italiene. Dar cîtă vreme exista încă dominație străină și exploatare absolutistă, programul de lupte și revendicări ale spiritului italian nu putea fi socotit istovit. Către mijlocul secolului al XVII-lea Tomaso Masaniello ridică stindardul revoltei la Neapole. El cere drepturi egale pentru popor, încetarea exploatării fiscale. Zbirii spanioli îl asasinează în mănăstirea Carmeliților. În sud continuă să domnească spaniolii, în nord francezii, apoi italienii. Practicile justiției absolutiste sînt aspru criticate de penalistul Beccaria în tratatul său despre delicte și pedepse, cerînd abolirea torturii ca procedeu legal de anchetă, denunțînd absurditatea delictelor de erezie, profanare, vrăjitorie. Este vremea în care Voltaire apără memoria lui Calas, pe Sirven, pe cavalerul La Barre. Voltaire devine comentatorul lui Beccaria, pe care-l inspirase. Parini evocă viața de desfătări a unui tînăr nobil milanez care-și începe ziua cu consumarea în pat a unei excelente șocolate și o continuă în vanitoasa defilare pe *Corso* și în spiritualele dejunuri mondene. Dar ideile iluminismului francez se strecoară acum în societatea mai înaltă a vremii. Alfieri va evoca, în tragediile sale, pe primul și pe cel de al doilea Brutus, adică pe patricianul care a izgonit pe regii Romei și pe acela care a suprimat, în Cezar, încercarea de a înlătura vechile libertăți romane. Revoluția franceză și Napoleon pătrund cu

armele în Italia. Alfieri, luptătorul pentru libertate, va fi împotriva lor. Dar ideea națională iese întărită din revoluția franceză. Mișcarea politică a carbonarilor se naște împotriva regimului lui Marat la Neapole, dar va combate apoi suveranii restaurați după 1814 și stăpînirea austriacă în nord. Începe mișcarea cu ținte urmărite de atîtea secole, pentru unitate și libertate, a *risorgimentului*. Mazzini creează asociația secretă „Italia tînără" și visează la unirea tuturor statelor italiene într-o singură republică. Luptă în 1848 la Milano și este, în anul următor, unul din triumvirii republicii restaurate pentru scurtă vreme la Roma. Aliatul lui este Giuseppe Garibaldi. Din ce în ce apare însă mai clar că unitatea Italiei nu se poate realiza decît prin unirea Piemontului cu Italia de nord și de sud. Un mare om politic, Cavour, conduce războiul franco-piemontez contra Austriei, smulgînd Lombardia de sub stăpînirea austriacă și ajungînd, în fine, la unificarea regatului italian. Glasul poeților s-a făcut mereu auzit în vremea aceea. Silvio Pellico va povesti grozăviile temnițelor austriece. Leopardi va cînta jalea patriei subjugate:

„O, patrie, îți văd coloanele și arcadele,
Și zidurile, și hrubele pline de tainiți,
și părăsitele
Turnuri ale străbunilor noștri,
Dar gloria nu ți-o văd,
Nu văd laurul cu fierul ce-mpovărau
Pe bătrînii noștri strămoși. Acuma, dezarmată,
Fruntea-ți descoperi și pieptul gol.
O, cîte răni,
Ce vînătăi, cît sînge!... vai, cum ești
O, prea frumoasă doamnă! Întreb cerul
Și lumea întreagă: Spuneți-mi
Cine în starea aceasta o aduse. Răul cel mare
E că brațele-i sînt grele de lanțuri.
Așa că, despletită, fără văl
Stă la pămînt, pustie și nemîngîiată
Și-ascunde fața
Între genunchi și plînge."

Ajungînd tîrziu la înlăturarea dominației străine a absolutismului și la unitate, luptele Italiei pentru atingerea acestor ținte au fost dintre cele mai lungi și mai grele. Tradițiile luptelor pentru libertate sînt deci dintre cele mai vechi și mai puternice în Italia. O dată cu ele a crescut și figura omului, atingînd una din eflorescențele ei cele mai complete și mai armonioase în secolele Renașterii. Umanitatea a ieșit mai îmbogățită din aceste secole. Cîștigurile lor au fost sanctificate de sacrificiul eroilor și martirilor. Dar revendicările libertății și umanității nu s-au istovit. Umanitatea rămîne încă pentru om o țintă îndepărtată și care cere noi lupte și sacrificii. A consimțit să și le asume, printre alții, Antonio Gramsci, conducătorul mișcării muncitorești în Italia, pînă în 1925, cînd regimul fascist îl închide în temnița unde își găsește sfîrșitul după o detențiune de zece ani. Gramsci a fost nu numai un luptător ca atîția din lunga tradiție a patriei sale, dar și unul din gînditorii cei mai adînci ai vremii. Operele sale, scrise în cea mai mare parte în închisoare și publicate în ultimii ani, alcătuiesc o analiză a moștenirii culturale a țării lui și o precizare a temelor și sarcinilor ei actuale. Ca în epoca Renașterii, Gramsci se întreabă însă o dată: ce este omul? dar întrebarea aceasta nu este pentru el o probemă „abstractă și obiectivă". Omul nu este, pentru Gramsci, individul redus la propria lui individualitate. El este centrul nodal prin care trec procesele naturii și ale muncii. Figura lui crește în orice moment pe măsură ce natura se îmbogățește pentru cunoașterea noastră și munca ajunge s-o stăpînească mai deplin. În cursul acestor procese figura omului se înalță necontenit din condiția milenară a oprimării și exploatării. În ascensiunea omului, gîndirea joacă un rol de cea mai mare însemnătate, căci gîndirea nu este contemplație ci acțiune. Dacă n-ar fi așa, surghiunul lui Dante, martiriul lui Bruno și Vanini, închisorile lui Campanella n-ar fi avut nici un rost și ideile lor n-ar fi lucrat ca o forță plastică în substanța realității. Gîndirea nu stă în fața realității în singurul scop de a înțelege ci o tulbură în

fiecare clipă, o constrînge la o nouă grupare a elementelor și energiilor ei și ajută omului să se ridice din vechea lui sclavie. Dispunînd de acest concept al gîndirii, Gramsci s-a adresat în scrierile sale mai cu seamă intelectualilor și glasul său pare a fi fost auzit. El este astăzi unul din gînditorii cei mai consideraţi ai Italiei şi filozofia lui luminează calea multor spirite înaintate ale ţării care, dispunînd de una din cele mai glorioase moșteniri de cultură ale popoarelor moderne, este legată și de răspunderile cele mai mari în luptele actuale ale omului pentru descătuşare şi înălţare.

FILOZOFIA ISTORIEI ÎN „RĂZBOI ȘI PACE" DE TOLSTOI

Către sfîrșitul anului 1879, scriitorul Ivan Turgheniev trimite prietenului său Gustave Flaubert traducerea, în trei volume, a unui roman rus, necunoscut pînă atunci în Franța, *La guerre et la paix* de Leon Tolstoi. Răspunsul lui Flaubert nu întîrzie pre mult. La 12 ianuarie 1880, autorul lui *Madame Bovary* scrie: „*Iubite Leon Nicolaevici, îți mulțumesc că m-ai făcut să citesc romanul lui Tolstoi. E de primul ordin! Ce pictor și ce psiholog! Primele două volume sînt sublime, dar al treilea cade în chip groaznic. Se repetă și filozofează. Vezi în el pe domnul care scrie, pe autor și pe rus, în timp ce pînă atunci nu văzuseși decît natura și umanitatea.*" Turgheniev nu rămîne dator cu replica sa, care se produce la 24 ianuarie 1880, confirmînd întru totul diagnosticul corespondentului său francez: „*Mon bon vieux* îi scrie Turgheniev lui Flaubert — *nu poți să-ți închipui ce plăcere mi-a făcut scrisoarea dumitale și ceea ce îmi spui despre romanul lui Tolstoi. Aprobarea dumitale îmi întărește ideile despre el. Da, este un tip foarte tare, și cu toate acestea ai pus degetul pe rană. Autorul și-a compus un sistem filozofic prezumțios, care a stricat mult și romanului scris după* Război și pace, *dar în care se găsesc de asemeni lucruri de primul rang. Nu știu ce vor spune domnii critici (am trimis* Guerre et paix, *și lui Daudet și lui Zola), dar pentru mine lucrul este hotărît: Flaubertus dixit. Restul nu mai are însemnătate.*"

Sistemul filozofic, gratificat cu epitete puţin măgulitoare de Turgheniev, dar mai cu seamă părţile în care Flaubert se plînge a găsi filozofie şi nu imaginea pură a naturii şi umanităţii sînt fără îndoială, acele în care, către finele marelui său roman, Tolstoi enunţă ideile sale cu privire la filozofia istoriei. Putem înţelege foarte bine de unde purcede prevenţiunea lui Turgheniev şi a lui Flaubert împotriva materialului de reflecţie sistematică cuprins în *Război şi pace*. Trăind în vremea naturalismului şi asumîndu-şi estetica acestui curent literar, pe care într-o anumită măsură îl şi determină, cei doi autori profesează doctrina impersonalităţii în literatură. „*Scriitorii trebuie să se aranjeze astfel* — recomandă odată Flaubert într-una din scrisorile lui — *încît posteritatea să creadă că ei n-au trăit. Poeţii cei mai mari sînt acei despre a căror viaţă nu ştim nimic sau aproape nimic, un Homer, un Shakespeare, un Rabelais.*“ Manifestarea unor idei, prin care autorul ia atitudine personală faţă de diferitele probleme ale timpului, aşa cum se întîmplă în partea finală a romanului *Război şi pace*, era deci o flagrantă încălcare a principiului impersonalităţii în literatură. Flaubert, ca şi corespondentul său rus, trebuiau deci să-l cenzureze. Astăzi, cînd dispunem însă de mai multă libertate faţă de vechile norme ale naturalismului şi cînd ştim că nu există imagine artistică a naturii şi umanităţii pe care autorul să n-o fi obţinut situîndu-se într-un anumit punct de vedere, din unghiul unei anumite poziţii faţă de lume şi viaţă, severităţile de altădată ale criticilor săi nu mai pot fi ale noastre. Extrăgînd implicaţiile acestui punct de vedere, şi exprimîndu-le teoretic, după ce le făcuse să funcţioneze în grandioasele imagini ale fanteziei sale, Tolstoi nu se comportase altfel decît Racine în prefeţele sale, Corneille în renumitul său *Discurs asupra poemului dramatic*, Goethe în atîtea din scrisorile şi convorbirile lui, Hugo în multe din tratatele cu care dublează dramele lui şi Flaubert însuşi în renumita lui *Corespondenţă*, un document de cea mai mare însemnătate pentru cunoaşterea poziţiilor estetice, morale şi politice ocupate de un romancier realist în

a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ceea ce făcea Flaubert în scrisorile sale, trebuia oare să-i rămînă interzis lui Tolstoi, numai pentru motivul că reflecţiile sale se strecoară de cîteva ori în cursul evocărilor lui sau că se adună, ceva mai masiv, în partea finală a operei, în aceea pe care autorul o numeşte *Epilog*? Vechea dogmă a impersonalităţii a fost, de altfel, în asemenea măsură abandonată, încît de unde primele traduceri în limbile Occidentului eliminau cu desăvîrşire *Epilogul*, traducerile mai noi nu-şi mai permit nici un fel de omisiune, editorii fiind bucuroşi să ofere cititorilor un document în plus pentru cunoaşterea cît mai completă a scriitorului şi a operii lui.

Din multele, din foarte multele probleme pe care le pun creaţiile lui Tolstoi, am ales pentru împrejurarea care ne adună astăzi, examinarea ideilor lui de filozofie a istoriei. Am socotit că pot face o asemenea alegere, nu numai din pricina interesului doctrinar pe care aceste idei îl prezintă, dar mai cu seamă pentru că ele ne vor ajuta să înţelegem mai bine cea mai însemnată dintre creaţiile lui Tolstoi, aceea care în lunga evoluţie a epicii universale reprezintă cotitura cea mai hotărîtoare după Homer şi Virgiliu, eposul modern *Război şi pace*.

Tolstoi întrebuinţează de mai multe ori termenul de „filozofia istoriei". Speculaţiile sale de-a lungul, dar mai ales la sfîrşitul romanului *Război şi pace*, se leagă deci, în mod deliberat, de o sferă precisă a preocupărilor omeneşti. De cînd termenul, dar şi disciplina respectivă, au fost găsite în 1765, de Voltaire, în al său *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, filozofia istoriei a fost una din ramurile cele mai active ale filozofiei generale. Mai cu seamă în epocile de criză istorică, atunci cînd popoarele şi omenirea întreagă erau aduse să-şi pună întrebări în legătură cu forţele care explică succesiunea evenimentelor istorice şi cu finalităţile către care ele par a se îndruma, i s-au cerut filozofiei istoriei răspunsurile la aceste grave probleme. Adîncile transformări pe care le suportă naţiunile europene, la sfîrşitul veacului al XVIII-lea

și la începutul celui următor, produc sintezele lui Herder, Condorcet și Hegel. Programul filozofiei istoriei cere o justă echilibrare a faptelor empirice cu conceptele raţiunii. Acolo unde cunoștinţa exactă a faptelor este acoperită de generalizările raţiunii, avem de-a face cu speculaţii hazardate. Acolo unde puzderia faptelor nu ajunge a fi stăpînită de vederile mai largi ale inteligenţei, întîmpinăm un empirism fără orizont. Se cunosc excesele speculative care au proliferat în dîra idealismului hegelian. Construcţia istorico-filozofică acoperea istoria însăși. Această împrejurare determină, pe la jumătatea secolului trecut, o atitudine mai prudentă a cercetătorilor, pe care o exprimă Ranke atunci cînd, în evidentă opoziţie cu spiritul hegelianismului, fixează cercetării istorice, ca scop indiscutabil, restabilirea trecutului în realitatea lui dată, a faptelor așa cum au fost: „*wie es eigentlich gewesen*", spunea Ranke. Este evident că un asemenea program nu putea fi definitiv. Căci, după cum cunoștinţa faptelor naturii, așa cum le scoate la iveală observaţia și experimentul, nu este completă atîta timp cît inteligenţa nu le leagă de cauzele lor și nu le înglobează în raporturi generale și necesare, adică în acele legi științifice prin care omul dobîndește o mare putere asupra proceselor naturii, tot astfel cunoașterea cît mai exactă a trecutului istoric, oricît de atente și de riguroase ar fi metodele de investigare și de critică a documentelor, rămîne o întreprindere neterminată dacă istoricul nu izbutește, legînd faptele de cauzele și de efectele lor, să desprindă acel sens general al evenimentelor care, trecînd și prin epoca noastră, ne poate lumina și asupra temelor proprii acesteia.

Interesant este de observat cum aceste felurite atitudini în cercetarea istorică au avut corespondentul lor și în literatura istorică de imaginaţie. Restituţia trecutului în sintezele fanteziei a fost scopul întinsei literaturi de povestiri, de romane, poeme și drame, inițiate de Walter Scott, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și cultivată de-atunci, cu o mare favoare, în tot timpul epocii romantice. A evoca trecutul, a regăsi atmosfera lui, a face să vibreze încă o dată tim-

brul lui propriu, a aduce pe cititor să se identifice cu oamenii de altădată, cu modurile lor de a gîndi și de a simţi, este năzuința care însuflețește pe atîți scriitori romantici, autori de povestiri, de drame și romane istorice, un Vigny, un Hugo, un Musset, un Dumas-tatăl, un Théophile Gautier și alţii. Toţi acești scriitori au fost mari răscolitori de arhive, cititori de cronici vechi, de memorii și scrisori, în care vînau amănuntul caracteristic și evocator, acela care formează *culoarea locală*. Pitorescul este categoria literară care îi conduce. Cunoașterea amănuntelor, a „micilor fapte caracteristice", despre care vorbește o dată H. Taine, adică a felurilor particulare de a vorbi și de a se purta, apoi a tuturor acelor obiecte artistice sau utilitare, arme, veşminte, mobile, unelte, bogatul inventar al vieţii practice, nesfîrșita puzderie de lucruri în mijlocul cărora oamenii aceleiași epoci respiră și trăiesc, toată această floră a pitorescului acoperă, în literatura istorică a romanticilor, sensul mai general al evenimentelor narate. Trebuie să fim bine fixaţi asupra tehnicii literare a romanticilor, pentru a înţelege mai limpede pe aceea proprie lui Tolstoi. Deși scriind între 1864 și 1869 despre evenimente petrecute cu aproape şaizeci de ani în urmă, adică despre viața societăţii ruse în epoca dintre 1805 și 1813, *Război și pace* este propriu-zis o compoziţie istorică, preocuparea de pitoresc și de culoare locală este totuși cea mai puțin cultivată de scriitor. Nu evocarea omului particular al unei anumite epoci, a chipului în care el apare, îl însufleţeşte pe Tolstoi. Intenţia lui de a picta societatea rusă înainte și în timpul războiului din 1812 este incontestabilă, totuși nu în suprafaţa ei pitorescă, ci în reacţiile ei psihologice. Războiul însuși este, pentru Tolstoi, mai întîi un eveniment al psihologiei omului, apoi un fenomen al maselor umane. Putem spune că, în timp ce romanticii priveau istoria dinafară, Tolstoi o vede dinăuntru, în relaţiile psihologice și sociale care o susţin. Mare răscolitor de arhive el însuși, înconjurîndu-se cu un impresionant material, scriitorul rus nu rămîne un simplu colecţionar de curiozităţi ale trecutului sau de fapte parti-

culare, dar nici nu face pasul înapoi către zadarnica speculaţie filozofică, ci păşeşte înainte, stăpînind materialul lui prin conceptele inteligenţei şi extrăgînd semnificaţiile lui mai adînci. Romanul *Război şi pace* se desprinde deci pe fundalul unei filozofii a istoriei. Această filozofie a istoriei este, mai întîi, implicată de Tolstoi în evocările lui, apoi expusă de el prin metodele reflecţiei sistematice. Să încercăm a o expune, la rîndul nostru, în ambele ei planuri. Vom vedea că ea nu este nicidecum prezumţioasă, după cum socotea unul din binevoitorii lui admiratori în jurul anului 1880, fie numai şi pentru motivul că pe fundamentul ei se ridică puternicele evocări ale marelui epos, unul din cele mai de seamă în întreaga literatură a lumii.

Vom începe prin a înfăţişa negaţiunile lui Tolstoi, criticile aduse de el conceptelor tradiţionale ale filozofiei istoriei. Înainte de a arăta ce este istoria pentru Tolstoi, care sînt resorturile, forţele ei propulsive, vom expune ce *nu* este istoria pentru el, ce prejudecăţi ale spiritului trebuie să combatem pentru a ne apropia de firea ei adevărată. Evident, prezentînd concepţiile lui Tolstoi, nu ni le vom asuma. Este vorba de a reface numai sistemul cugetării marelui scriitor rus, pentru a înţelege mai bine creaţia lui literară.

Istoria n-ar fi, mai întîi, opera eroilor, a oamenilor aleşi, a geniilor sau profeţilor. Acestei prime negaţiuni îi consacră Tolstoi partea cea mai întinsă a reflecţiei sale. Niciodată, la originea unui eveniment, nu găsim simpla manifestare a unei voinţe individuale puternice. Dacă ne gîndim că un contemporan, istoricul şi filozoful scoţian Thomas Carlyle, explica întreaga istorie prin fapta eroilor, putem spune că Tolstoi se situează la polul opus acestei concepţii. De la Carlyle la Tolstoi trece o linie care taie globul spiritual în două. Carlyle nu făcea decît să reia concepţiile mai vechi ale spiritului omenesc în legătură cu cauzalitatea istorică, acele ale istoriei tradiţionale, ale legendelor şi poemelor eroice. „*Cei vechi* — scrie Tolstoi — *ne-au lăsat modele de poeme în care prezenţa eroilor creează întregul interes al istoriei. Noi însă nu*

ne putem sustrage ideii că, povestită în chipul acesta, istoria nu mai are nici un înțeles." În bătălia de la Borodino, Kutuzov și Napoleon dau și acceptă lupta împotriva voinței lor și, cu toate că istoricii s-au ingeniat adeseori pentru a dovedi prevederea și geniul acestor doi căpitani, lui Tolstoi îi apare limpede că, față de dezvoltarea involuntară a evenimentelor, rolul lor apare, mai degrabă, inconștient. Pentru a ne convinge mai bine cît de gratuită este înțelegerea cauzalității istoriei prin fapta eroilor, să observăm cum același eveniment, de pildă una din luptele campaniei din 1812, este atribuit, după naționalitatea istoricului, cînd lui Napoleon, cînd împăratului Alexandru I. Căruia din acești doi eroi trebuie însă a-i atribui răspunderea luptei în chestiune, dacă ne așezăm deasupra punctelor de vedere naționale? A pune întrebarea înseamnă a pricepe dintr-o dată tot ce este arbitrar în poziția istoricilor individualiști, moștenitorii vechii concepții eroice a istoriei. Mai mult decît atît, cine vorbește de voința creatoare de fapte a unui erou înțelege motivele care l-au inspirat. Dar cum putem cîntări oare siguranța acestor motive? După tendințele proprii fiecărui cercetător, aceste motive apar, de fiecare dată, deosebite. Astfel, Thiers, care era bonapartist, susține că puterea lui Napoleon era întemeiată pe virtutea și geniul său, în timp ce Lanfray, care era republican, afirmă că aceeași putere capabilă, la vremea ei, să creeze atîtea evenimente, se baza pe minciună și pe înșelăciunea poporului. „*În chipul acesta* — încheie Tolstoi — *istoricii, distrugîndu-și în chip reciproc afirmațiile, mineazā și ideea forței care produce evenimentele și nu ajung la nici un răspuns valabil în chestiunea esențială a istoriei.*"

Dacă motivele personale ale faptelor istorice sînt atît de controversabile, poate sînt mai sigure scopurile lor. Existența scopurilor, a cauzelor finale, ca forțe propulsive ale istoriei, este un alt postulat al filozofiei ei tradiționale. Tolstoi se comportă și față de acesta cu un desăvîrșit scepticism. Încă din antichitate, primii istorici ai tradiției noastre au crezut a recunoaște scopuri în istorie, identificîndu-le pe

acestea cu ale propriilor popoare. Așa au crezut, adesea, evreii, grecii și romanii. Intențiile divine cu privire la întreaga omenire realizîndu-se prin scopurile unui singur neam omenesc, este o reprezentare deseori întîmpinată la cei vechi. Tolstoi arată mai departe că și istoricii mai noi, deși în general vorbesc numai de scopurile particulare ale diferitelor popoare, n-au renunțat cu totul la postularea unor scopuri generale ale umanității, pe care le fac să coincidă de altfel cu acele ale popoarelor care ocupă micul colț nord-vestic al continentului european. Așa se întîmplă ori de cîte ori libertatea și egalitatea sau civilizația, în sensul pe care cuvîntul l-a luat în Europa apuseană, sînt indicate drept scopul obștesc al întregii omeniri. Tolstoi nu tăgăduiește existența scopurilor în istorie, dar crede că acestea rămîn inteligenței omenești ascunse și inaccesibile. Apropiindu-se, în această privință, de concepția lui Hegel, care vorbea de o „viclenie a rațiunii („*die List der Vernunft*") pentru a ne face să înțelegem în ce chip spiritul universal, în urmărirea intențiilor lui, se slujește de intențiile particulare ale diferitelor popoare sau personalități istorice, Tolstoi construiește un ingenios apolog. Care este oare scopul albinei? „*Albina* — spune el — *înțeapă pe un copil și copilul își spune că scopul albinei este să înțepe oamenii. Poetul admiră albina care se cufundă în potirul florilor și proclamă că scopul albinelor este să sugă nectarul. Apicultorul, observînd că albina adună polenul florilor și-l duce în stup, conchide că rolul albinelor este, desigur, a face miere. Un altul, studiind mai de aproape viața stupului, își spune că albina matură adună polenul pentru a hrăni pe tinerele albine și pentru a întreține pe regină și că, deci, scopul ei nu poate fi decît propagarea speței. Vine atunci un botanist care observă că albina zboară cu polenul de la o floare mască la una femelă și fecundează pe aceasta din urmă, ceea ce nu mai lasă nici o îndoială că acesta este scopul albinei. Dar un altul, observînd variațiile plantelor, își dă seama că albina contribuie pentru a le produce și crede că a aflat, în fine, rolul adevărat al oricărei albine. Dar scopul final, adevăratul scop final al albinei nu se istovește*

prin nici unul din rolurile pe care spiritul uman crede a i le putea atribui. Cu cît mai sus se înalță spiritul omului pentru descoperirea scopului cu atît mai evident devine, pentru el, caracterul lui inaccesibil. Omul nu poate observa decît concordanța vieții albinelor cu celelalte fenomene ale vieții. Tot așa se întîmplă cu scopurile personajelor istorice și ale popoarelor întregi." Fiecare din noi trăim viața totului și, într-un mod oarecare, o slujim pe aceasta din urmă, fără să fim îndreptățiți totuși a spune că finalitățile noastre sînt acele ale întregului univers. „*După cum soarele și fiecare atom de eter sînt sfere limitate dar și particule ale unei ființe inaccesibile prin enormitatea totalității ei, tot astfel fiecare individ, urmărindu-și scopurile lui, slujește un scop general, care îi rămîne însă incomprehensibil.*" Finalismul agnostic al lui Tolstoi este, așadar, al doilea aspect al negațiunilor lui.

Dar dacă influența personalităților istorice este contestabilă și aceea a scopurilor generale este cu totul învăluită în ceață, de unde provine atunci puterea care propulsează necontenit întîmplările lumii? Dacă nu putem admite nici eficacitatea motivelor unui potentat presînd asupra evenimentelor și nici nu putem recunoaște felul scopurilor care atrag aceste evenimente către ele, nu este mai cuminte să încercăm a le explica prin colaborarea mai multor cauze, lucrînd în afară de sfera voinței oamenilor sau reprezentînd cooperarea acestor voințe? În același mod fizicianul vede în unele mișcări rezultanta unui paralelogram al forțelor. Cu această ocazie, Tolstoi distinge între istoricii particulari și istoricii generali sau enciclopediști. Cei dintîi urmăresc generarea necontenită a faptelor istorice pe firul unei singure direcții. Ceilalți analizează cu prilejul fiecărui eveniment, multiplicitatea cauzelor lucrînd sinergic pentru a-l produce. Metoda aceasta a triumfat în secolul al XIX-lea și, pentru a o ilustra, Tolstoi citează operele, mult citite altădată și bucurîndu-se de o mare autoritate, ale unui Julius Schlosser, ale unui Gervinus. Metoda aceasta pare însă atît de rău întrebuințată, încît, în operele celor doi istorici amintiți, personalitățile istorice sînt tre-

cute cînd în rîndul cauzelor, cînd în acel al efectelor. Astfel, ocupîndu-se de Napoleon, ei îl prezintă cînd ca pe un produs al ideilor revoluției și al mișcării generale a societății în acea vreme, cînd ca pe cauza care a împiedicat dezvoltarea ideilor revoluționare și a mișcării generale. „*Această stranie contradicție nu este întîmplătoare*, remarcă Tolstoi. *Nu numai că ea poate fi întîlnită la fiecare pas, dar chiar cu astfel de afirmații sînt compuse toate descrierile istoricilor enciclopediști. Această contradicție provine din faptul că, intrînd pe calea analizei, istoricii se opresc la mijlocul drumului.*“ S-ar părea, așadar, că metoda enciclopedică nu este eronată în principiu, ci numai în aplicațiile ei. Îndoielile lui Tolstoi sînt totuși mai adînc și în această privință. Să considerăm, de pildă, evenimentul restaurației Burbonilor în Franța. Istoricul particular, acela care nu se deplasează de pe subțirele fir al unei înșiruiri unidirecționale de cauze și efecte, va spune că pricina Restaurației a fost voința lui Alexandru I. Dar istoricul general Gervinus, înregistrînd un netăgăduit progres în cuprinderea ceva mai largă a faptelor, va spune că pentru a readuce pe Burboni pe tronul Franței, au colaborat, în afară de voința țarului Alexandru, activitatea baronului von Stein, primul-ministru al Prusiei, diplomația lui Metternich și a lui Talleyrand, propaganda doamnei de Staël, a lui Fichte și a lui Chateaubriand. Revenirea lui Ludovic XVIII pe tronul Burbonilor a fost deci rezultanta unui complex paralelogram de forțe. Cum să ne explicăm însă aceasta? „*Suma forțelor compozante* — scrie Tolstoi — *adică activitatea mutuală a lui Chateaubriand, Talleyrand, doamna de Staël și a altora nu este nicidecum egală cu rezultanta, adică cu fenomenul că milioane de francezi s-au supus Burbonilor. Din faptul că Chateaubriand, doamna de Staël și alții au schimbat cutare și cutare cuvinte, nu decurg decît raporturile lor reciproce și nu supunerea a mii și mii de oameni. De aceea, pentru a explica în ce chip, din acest raport a decurs cucerirea a cîtorva milioane de ființe, adică în ce mod din felurite compozante egale cu un singur A a decurs o medie egală cu o mie de A,*

istoricul trebuie să admită existența aceleiași forțe pe care o contestă atunci cînd o recunoaște drept o simplă rezultantă, adică el trebuie să admită existența unei forțe inexplicate, lucrînd în direcția rezultantei." Dacă nu mă înșel, înțelesul acestui text, ceva cam obscur, este, folosindu-ne de alți termeni, că sinteza istorică (întocmai, de altfel, ca și sinteza chimică, vitală sau psihică) nu se poate rezolva în singurii factori descoperiți de analiză și aceasta nu numai din pricina că perspectivele analizei apar foarte sărace, atunci cînd le comparăm cu bogăția vie a sintezei, dar și din cauza împrejurării că, în afară de factorii descoperiți de analiză, trebuie să admitem cel puțin încă unul, rămas neexplicat, care a produs sinteza, acela care a constrîns compozantele să se întrunească și să funcționeze într-un efect final. Considerațiile lui Tolstoi sfîrșesc, așadar, și în această privință, în agnosticism. Dar cu această ocazie, el obține un rezultat teoretic de mare însemnătate, acela că determinismul mecanicist nu se poate extinde și asupra vieții sociale, așa cum lucrul fusese încercat în cîteva opere de fizică sau mecanică ale veacului al XIX-lea, ca de pildă, în lucrările unui Carey sau Quételet, la care este posibil ca Tolstoi să se fi referit, atunci cînd își formulează criticile sale.

În afară de istoricii particulari și generali, Tolstoi distinge și pe istoricii civilizației. După aceștia din urmă cauza evenimentelor istorice ar sta în civilizație, adică în activitatea intelectuală. De cînd Hegel încercase a explica întreaga istorie a omenirii prin dezvoltarea spontană a *ideii*, studiile de istorie a civilizației deveniseră o specialitate a vremii. Curentul s-a alimentat desigur și din alte izvoare, pentru că scrierea care pregnează termenul, aceea a lui Buckle, *Istoria civilizației în Anglia*, apărută în 1856, se ivește într-o legătură mai puțin aparentă cu hegelianismul. Dar nici de rolul ideii în istorie, Tolstoi nu este de loc convins. Concepția sa este esențialmente antiidealistă. În ce chip s-ar putea explica, se întreabă Tolstoi, că o carte, *Contractul social* al lui Jean-Jacques Rousseau, a putut produce revoluția franceză? Cum să ne lămurim oare că teoriile relative la egalitatea oame-

nilor și a pactului dintre ei au determinat luptele lor sîngeroase și au împiedicat atîta vreme așezarea durabilă a unei ordini de stat? Explicația idealistă este, fără îndoială, insuficientă. Putem înțelege, în schimb, motivele psihologice care mișcă pe istoricii civilizației. Cum aceștia sînt oameni învățați, trăind între cărți și manipulînd idei, este ușor de priceput că ei cad cu ușurință în iluzia măgulitoare că istoria ar fi produsă de oamenii din clasa lor. Pe de altă parte, cum civilizație, activitate intelectuală, idee ș.a.m.d. sînt termeni desemnînd noțiuni indefinite, este ușor a le da orice înțeles și a le introduce în orice fel de teorie. Vagul concepțiilor idealiste determină maleabilitatea și comoditatea lor. Dar acestea alcătuiesc și neajunsul lor fatal. Și cu toate acestea — observă Tolstoi — completînd ideea sa, deoarece există o legătură între toate evenimentele contemporane, nu este imposibil a putea stabili o relație între activitatea intelectuală și mișcarea istorică, după cum se poate găsi una între această mișcare și industria, comerțul sau agricultura vremii.

Iată deci că nici voința individuală a eroilor și geniilor, nici presupusele scopuri generale ale omenirii, nici cooperarea mecanică a evenimentelor contemporane, nici ideile civilizației nu sînt suficiente pentru a explica lui Tolstoi mișcarea necontenită a vieții istorice. Negațiunile lui sînt foarte întinse. Știința istorică a vremii rămîne oarecum rușinată în fața lui. Nu cumva atunci faptele istoriei sînt produsul întîmplării oarbe, al hazardului? Un filozof francez, venit din cîmpul matematicilor, mult citit după 1850 și a cărui actualitate s-a refăcut de curînd, prin republicarea operelor lui, Antoine Cournot, distingea între cauzele generale ale istoriei și cauzele ei accidentale. Determinismul valorează, pentru acest gînditor, și în domeniul istoriei, dar cînd două serii independente de cauze și efecte ajung să se întîlnească, accidentul produs de conjugarea lor poate apărea ca un fenomen neașteptat, pe care din această pricină îl numim un *hazard*. Desigur, revoluția franceză a fost produsă de cauze generale și, în primul rînd, de faptul că statul

juridic nu mai corespundea condițiilor economice, dar împrejurarea că ea a izbucnit tocmai în 1789 și atîtea alte amănunte ale desfășurării ei, nu ne obligă să admitem, cu prilejul lor, tot atîtea interferări de serii cauzale, independente, adică tot atîtea hazarduri? Tolstoi nu se referă niciodată la ideile lui Antoine Cournot, pe care de altfel marele cititor de istorie și filozofie nu este exclus să le fi cunoscut din sursă directă, dar el ia atitudine față de problema contemporană a hazardului. „*Acest cuvînt* — scrie el — *nu semnifică altceva decît un anumit grad al comprehensiunii fenomenelor. Cînd nu știu cum s-a petrecut cutare sau cutare eveniment și cînd cred că n-am nici un mijloc de a afla, spun că mă găsesc în fața unui* hazard." Iluzia hazardului provine pentru Tolstoi, care leagă și această încercare de explicație de finalismul lui agnostic, din faptul ignoranței noastre cu privire la scopurile mai îndepărtate ale istoriei sau din confuzia înșelătoare a acestora cu scopurile apropiate și cunoscute. Cînd un berbec, pe care ciobanul lui vrea să-l îngrașe pentru a-l putea jertfi mai curînd, se vede despărțit într-o zi de turma lui și este pus în fața unei iesle pline cu ovăz, el salută un hazard fericit; apoi, cînd, pe neașteptate, este dus la abator și simte apropiindu-i-se cuțitul măcelarului de grumaz, berbecul geme că un groaznic hazard îl izbește. „*Dar renunțe berbecii* — adaugă Tolstoi — *renunțe berbecii să creadă că tot ce li se întîmplă n-are în vedere decît scopul lor berbecesc și admită că evenimentele vieții lor pot avea un scop incomprehensibil pentru ei, îndată vor înțelege unitatea și consecința logică a tuturor întîmplărilor care-i ating, chiar a ieslei îmbelșugate oferită unora din ei și a cuțitului care îi sacrifică în cele din urmă.*"

Este timpul, după ce am arătat negațiunile lui Tolstoi, să vedem care sînt afirmațiile lui. După ce am întîmpinat atîtea concepte insuficiente pentru a explica propulsiunea istoriei, este necesar să ne întrebăm ce pune Tolstoi în locul lor? Încercînd însă a răspunde la această întrebare, vom vedea că marele scriitor n-a izbutit să unifice toate soluțiile lui.

Uneori Tolstoi apare ca un fatalist. De ce a venit Napoleon în Rusia, tîrînd după el șase sute de mii de oameni recrutați din toate națiunile Europei? Întreprinderea aceasta, împreună cu toate crimele, furturile, falsificările de monedă, prădăciunile și incendiile ei, par atît de puțin justificate de rațiunea umană, încît s-ar părea că trebuie să renunțăm a le explica. Desigur, contemporanii, istoricii imediat următori evenimentului și Napoleon însuși au putut invoca unele motive, de pildă inobservanța de către Rusia a blocului continental, sau faptul că alianța din 1809 între Rusia și Austria n-a fost destul de bine ascunsă, sau intrigile Angliei, sau ambiția lui Napoleon, sau fermitatea lui Alexandru, sau greșelile diplomaților, sau ofensa adusă ducelui de Oldenburg. Este însă vreuna din aceste fapte sau chiar mai multe laolaltă capabile să explice imensa deplasare de oameni pînă în regiunea Smolenskului și a Moscovei, pentru a duce acolo incendiul și moartea, pe care atîția dintre ei au găsit-o la rîndul lor. „*Ar fi fost oare suficient* — se întreabă Tolstoi — *ca Metternich, Rumianțev și Talleyrand, între o recepție la curte și o altă reuniune, să se aplice a redacta bine un document sau ca Napoleon să-i scrie lui Alexandru*: «Monsieur mon frére, je consens à rendre le duché au duc d'Oldenburg?»“ Întrebarea pare atît de absurdă, încît Tolstoi se simte înclinat a răspunde că lucrurile s-au întîmplat pentru că trebuiau să se întîmple. „*Fatalismul* — scrie el — *este indispensabil în știința istorică pentru a explica unele evenimente lipsite de sens* (*adică al căror sens nu-l pricepem*).“ Desigur, oamenii care au luat parte la o acțiune istorică s-au simțit liberi și au putut crede că ei au determinat-o prin voința lor autonomă. „*Există însă două laturi în viața fiecărui om: viața personală care este cu atît mai liberă cu cît interesele ei sînt mai conștiente, și viața generală, socială, în care omul ascultă inevitabil de legile care îi sînt prescrise. Actul îndeplinit de om este ireparabil și, concordînd în același timp cu milioanele de acte împlinite de alți oameni, dobîndește dintr-o dată importanța lui istorică.*“ Am putea spune că fatalitatea istorică se hrănește din

libertatea indivizilor. Îndată ce alunecă în circulația generală, orice acțiune personală devine un element al durei necesități a istoriei. „*Istoria* — scrie Tolstoi — *adică viața inconștientă și comună a mulțimilor omenești, profită de viața conducătorilor, ca de o armă, pentru a-și atinge scopul său.*"

Tolstoi revine și în altă parte asupra raportului dintre libertate și necesitate în viața socială și istorică. Primele lucrări de statistică morală, de pildă de statistică criminală, apăruseră în momentul cînd romanul *Război și pace* începe a fi redactat și Tolstoi se referă la ele într-o scrisoare de explicații, publicată în revista *Antichitățile ruse* din 1888. „Legea marilor numere" arată o anumită regularitate a acțiunilor omenești în certe împrejurări sociale. Fiecare acțiune, înregistrată de statistică, a putut apărea liberă autorului ei sau martorilor apropiați. Considerată însă ca o unitate în însumările statisticii, ea își pierde caracterul autonomiei ei și apare ca o manifestare a necesității sociale. În *Epilog*, raportul dintre libertate și necesitate este tratat cu ample dezvoltări. Acest raport, scrie Tolstoi, „*diminuează sau crește după punctul de vedere din care examinăm actul, dar rămîne totdeauna invers proporțional*". După cum considerăm actele unui om într-o legătură mai mult sau mai puțin strînsă cu lumea exterioară și cu cauzele care le-au produs sau într-o perspectivă mai limitată sau mai întinsă a timpului, aceste acte ne pot apărea mai libere sau mai necesare. Un individ care s-a înecat în apele unui rîu pare a fi comis o acțiune liberă, nu însă dacă știm că el s-a înecat încercînd să salveze pe un altul. Fapta unui nebun pare liberă aceluia care nu cunoaște starea lui de suflet, nu însă și cunoscătorului ei. Individul care a comis o crimă cu douăzeci de ani în urmă părea cu totul liber și responsabil contemporanilor lui imediați, mai puțin celor actuali. Mai cu seamă perspectiva evenimentelor în timp este hotărîtoare pentru aspectul necesar dobîndit de descrierea lor istorică. Cu cît un eveniment istoric aparține unui trecut mai îndepărtat, cu atît pare el mai subordonat durei legi a

necesităţii. „*Războiul austro-prusian* — scrie Tolstoi în 1869 — *ne este prezentat ca o urmare a manoperelor vicleanului Bismarck. Chiar războaiele napoleoniene, deşi sub anumite rezerve, ne sînt adeseori înfăţişate ca un rezultat al voinţei eroilor. În ce priveşte însă cruciadele, nimeni nu se mai îndoieşte că ele ocupă un loc definit şi că, fără ele, istoria mai nouă a Europei ar fi fost imposibilă, deşi pentru istoricii contemporani cu ele, evenimentul acesta nu părea altceva decît rezultatul voinţei cîtorva persoane. Nimănui, în vremea noastră, nu-i trece prin cap, în legătură cu migraţiunea popoarelor, că atîrna numai de voinţa lui Attila să reînnoiască sau nu lumea europeană. Cu cît transportăm mai în urmă obiectul observaţiei noastre, cu atît devine mai îndoielnică libertatea oamenilor care l-au produs şi mai evidentă legea necesităţii lui.*“

Toate aceste idei ale lui Tolstoi nu apar fără a produce unele nedumeriri în mintea comentatorului său. Acesta se simte obligat să le mărturisească cu tot respectul pe care îl nutreşte pentru o minte genială.

Ceea ce Lenin numea, încă din anul morţii lui Tolstoi, din 1910, „contradicţiile concepţiei lui“, nu sînt decît prea evidente şi în acest sector special al cugetării sale. „Omul patriarhal“ alternează în el cu acel al poziţiilor înaintate. Aceste contraziceri, adaugă Lenin, sînt, „*oglindirea acelor condiţii cu totul contradictorii şi complexe, ale acelor influenţe sociale şi istorice care determinau psihologia diferitelor clase şi pături ale societăţii ruse în epoca de după* reformă, *dar înainte de* revoluţie“, adică dintre 1861 şi 1905, între manifestul eliberării ţăranilor al ţarului Alexandru II şi revoluţia înăbuşită sub Nicolae. Om al acestei epoci de tranziţie, căreia îi aparţine, prin epoca cea mai fecundă a creaţilor lui, Tolstoi se simte, într-un fel oarecare, legat de trecut, dar începe a întrevedea viitorul. Ceea ce este adevărat pentru poziţia politică a lui Tolstoi, e adevărat şi pentru ideile lui filozofice, după cum vom vedea îndată.

Aşa, de pildă, Tolstoi ne-a apărut ca un fatalist. Fatalismul este însă un determinism finalist şi meta-

fizic şi, ca atare, el se deosebeşte esenţial de determinismul ştiinţelor şi al societăţii. În concepţia fatalistului, evenimentele lumii sînt determinate de o cauză finală şi transcendentă. Aceste postulate par a fi primite de Tolstoi, atunci cînd în încercările sale de explicaţie istorică, el invocă Providenţa sau atunci cînd declară că „*fără a admite participaţia divină în operele umanităţii noi nu putem accepta forţa creatoare a istoriei ca o cauză a evenimentelor*". În această parte a cugetării lui, Tolstoi apare ca un mistic şi ca un teolog, şi postulatele filozofiei sale nu sînt deosebite de acele ale unui Augustin sau Bossuet. Dar gînditorul care întemeiază raţionamentul său pe calculul statistic poate foarte bine să se dispenseze de ipoteza teologică şi Tolstoi se şi lipseşte de ea, atunci cînd în scrisoarea adresată revistei *Antichităţile ruse*, el ajunge a vedea în marea mişcare de popoare din 1812 „o lege naturală zoologică". Tolstoi însă pare a nu fi fost sensibil faţă de antinomia cuprinsă în faptul de a invoca, pentru a explica acelaşi fenomen istoric, cînd providenţa divină, cînd o „lege naturală", adică de a situa explicaţiile sale cînd în planul teologic, cînd în acel naturalist.

De asemeni, cînd Tolstoi afirmă că necesitatea unui eveniment pare cu atît mai evidentă cu cît ne îndepărtăm mai mult în timp, el pare a voi să ne spună că necesitatea istorică este un simplu efect de perspectivă, produsul condiţiilor în care spiritul consideră lucrurile. Poziţia lui Tolstoi ar fi deci idealistă şi aproape kantiană. Totuşi, nu aceasta este poziţia lui definitivă, deoarece numeroase sînt textele în *Război şi pace* care ne îndreptăţesc a încheia că necesitatea în istorie era, pentru el, nu numai un efect de perspectivă, dar şi o realitate substanţială. Astfel, cînd Tolstoi scrie: „*Sensul fundamental, principal al evenimentelor europene la începutul veacului al XIX-lea a fost mişcarea maselor populare ale Europei din Occident spre Orient şi apoi din Orient spre Occident*", el identifică produsul uneia din acele legi naturale, zoologice, despre care l-am văzut scriind înainte. Acest enorm fenomen istoric, migraţiunea modernă a popoa-

relor, nu este pentru Tolstoi un simplu efect optic al distanţei din care îl priveşte, ci, după cum am văzut de atîtea ori mai înainte, o realitate necesară, cu privire la care formulează judecăţi apodictice.

Istoria nu este deci, pentru Tolstoi, o simplă construcţie a spiritului, ci produsul de integrare a milioanelor de fapte omeneşti, opera maselor anonime, nu a indivizilor, oricît de excepţionali ar fi ei. Aceasta mi se pare a fi propoziţia centrală a filozofiei tolstoiene a istoriei, afirmaţia ei capitală. Această afirmaţie modifică în asemenea măsură postulatele filozofiei tradiţionale a istoriei şi dă întregul ei sens creaţiei literare a lui Tolstoi, încît este necesar a extrage cîteva din implicaţiile ei.

Atîta vreme cît s-a crezut că indivizii de seamă, mari generali sau gînditori geniali, oameni de stat sau profeţi sînt autorii evenimentelor istorice, s-a dat un anumit înţeles noţiunii de eveniment istoric. Se presupunea că omul de seamă, creatorul de fapte, se găseşte într-un anumit moment al timpului şi face să înceapă, din clipa în care hotărîrile lui se încheagă, un nou eveniment al istoriei. Evenimentele ar avea deci un început bine delimitat, după cum ar avea şi un sfîrşit perfect mărginit. Mişcările istoriei însă, arată Tolstoi, n-au niciodată această discontinuitate. Mişcarea în lume este esenţialmente continuă. Ignorarea continuităţii şi conceperea acesteia ca o înşiruire de fragmente discontinue stă la originea celebrului sofism al eleaţilor. Se ştie că Zenon din Elea susţinea că Ahille cel repede în fugă n-ar putea niciodată ajunge înceata broască ţestoasă care ar fi pornit cu un singur moment înaintea lui, deoarece în clipa în care Ahille ar fi ajuns în locul în care se găsea broasca ţestoasă la plecarea lui, aceasta ar fi străbătut un alt interval şi cînd Ahille l-ar fi parcurs şi pe acesta, broasca s-ar fi deplasat la rîndul ei. Oricît s-ar micşora depărtarea dintre Ahille şi broască, intervalul care îi desparte rămîne divizibil la infinit şi eroul grec ar fi avut nevoie de infinitul timpului pentru a străbate numărul infinit al aces-

tor diviziuni. Evidentul sofism al lui Zenon provine din ignorarea caracterului de continuitate al mişcării şi din înţelegerea ei ca o înşiruire de fragmente discontinue. Dar ştiinţa matematică, într-una din ramurile ei, pe care cei vechi n-au cunoscut-o, prin „*întrebuinţarea infiniţilor mici, rezolvă chestiuni care altădată păreau indisolubile. Această ramură nouă restabileşte în examinarea problemelor mişcării condiţia principală a acesteia, adică continuitatea ei absolută şi, în consecinţă, corijează greşeala pe care inteligenţa omenească nu o poate evita examinînd unităţile separate ale mişcării în locul mişcării continue.*“ Aplicînd conceptul matematic al infiniţilor mici, Tolstoi ajunge să conteste ideea de bătălie, ca un eveniment bine delimitat într-un război şi decurgînd după un plan stabilit mai dinainte. „*Pentru oamenii* — scrie el — *care s-au obişnuit să creadă că planurile de război şi de bătălie sînt făcute de comandanţii de armată în acelaşi fel în care noi, stînd în cabinetul nostru de lucru, decidem, privind harta, în ce chip ne-am conduce în cutare sau cutare împrejurare, pentru aceşti oameni se pun unele chestiuni, ca de pildă: «De ce Kutuzov, în timpul retragerii sale, nu s-a comportat în cutare sau cutare fel? De ce n-a ocupat poziţie la Fili? De ce, părăsind Moscova, nu s-a retras îndată spre Kaluga etc.?» Oamenii care sînt obişnuiţi să gîndească astfel uită sau ignorează condţiile inevitabile în care se exercitează totdeauna activitatea unui general... Comandanţii nu se găsesc aşezaţi niciodată în condiţiile* începutului *unui eveniment oarecare. Ei se află totdeauna în mijlocul seriei mişcătoare a evenimentelor, încît niciodată, în nici un moment, ei nu pot îmbrăţişa toată însemnătatea evenimentului care se petrece.*“ Marile bătălii n-ar fi deci produsul unor planuri stabilite mai dinainte, ci configuraţii decupate de noi în pînza veşnic mişcătoare a mişcării, un aspect detaşat din forfota neîntreruptă a furnicarului uman. Ele n-ar fi stabilite mai dinainte de geniul comandanţilor, ci ar fi produse de ceea ce Tolstoi numeşte, în altă parte, „instinctul fortuit al mulţimilor“. Nu ştiu dacă specialiştii ştiinţei mi-

litare ar putea subscrie aceste concluzii ale lui Tolstoi, dar ele nu sînt mai puțin semnificative atît pentru concepția, cît și pentru arta lui literară. Urmărind dezeroizarea istoriei, după ce doboară de pe piedestalul lui pe Napoleon, împreună cu toți locuitorii Panteonului, el trage o cortină peste faptele atribuite lor, acoperă fresca monumentală a trecutului și așază în locul ei imaginea mulțimilor necunoscute și a faptelor lor însumate din infinite aspirații, faptele anonime, fără glorie, dar nu fără grandoare, a maselor omenești care trăiesc, suferă, muncesc, luptă și mor.

Nu putem să nu observăm că recunoașterea acestor fapte, al căror caracter nu este de altfel „zoologic", deoarece mulțimile luptă pentru libertate, pentru idealurile lor, n-ar fi trebuit să-i ascundă lui Tolstoi sensul marilor personalități istorice, al căror rol este tocmai acela de a sintetiza aspirațiile generale și de a le lumina în conștiința tuturor.

Război și pace este, într-o întinsă parte a lui, o scriere îndreptată împotriva lui Napoleon. Evocînd bătălia de la Borodino, Tolstoi scrie: „*N-a fost Napoleon acela care a condus mersul bătăliei, pentru că nici una din dispozițiile lui n-a fost exactă și pentru că, în timpul luptei, el nu știa ce se petrece în fața lui. Faptul că mii de oameni s-au ucis între ei nu s-a împlinit prin voința lui, ci independent de ea, prin voința sutelor de mii de oameni care participau la opera comună*". Forța propulsivă a istoriei este aceea a maselor umane: „*Atîta timp cît se scrie istoria unor personaje particulare, fie ei Cezar sau Alexandru, Luther sau Voltaire, și nu istoria* tuturor *fără excepție, a* tuturor *oamenilor care au luat parte la un eveniment, nu este posibil a scrie istoria umanității.*" Oamenii mari sînt cel mult acei care dau ultima lovitură copacului retezat pînă la coajă, minerii care aplică cea din urmă izbitură de ciocan stîncii apăsate de un munte atîrnînd milioane de kilograme. Uneori rolul oamenilor mari i se pare lui Tolstoi încă mai redus. Desigur, jurisconsulții își închipuie că puterea conducătorilor provine din „*suma voinței maselor, transporta-*

tă, prin acord exprimat sau tacit, asupra guvernaților aleși de ea". Teoria aceasta, socotește Tolstoi, este bună cel mult pentru perioadele pacifice ale istoriei, dar nu și pentru acele complicate și furtunoase, cînd diferiții conducători, luptîndu-se și nimicindu-se între ei, ne lasă perplecși în fața întrebării: care anume dintre aceștia primiseră delegația maselor populare? Adevărul ar fi că așa-numiții oameni mari nu fac decît să urmeze mișcarea instinctivă a maselor, așa încît cruciadele, de pildă, departe de a fi opera lui Godefroy de Bouillon sau a lui Petre Ermitul, n-au fost decît o instinctivă acțiune migratoare care a tîrît, în tulburele ei val, și pe Godefroy de Bouillon și pe Petre Ermitul. Unii istorici au susținut că Napoleon ar fi putut schimba soarta bătăliei de la Borodino dacă ar fi trimis în luptă vechea și viteaza lui gardă personală. A susține aceasta n-are însă mai mult sens decît a spune că toamna ar fi putut să devină primăvară. Lucrul, pur și simplu, nu era cu putință. „*Napoleon nu și-a dat garda, nu pentru că n-a voit sau n-a putut-o face. Toți generalii, ofițerii și soldații armatei franceze știau că spiritul acesteia n-o mai permitea. Nu numai Napoleon încerca sentimentul acesta, trăit parcă în vis, al elanului mînei care cade fără putere*", dar toți oamenii din preajma lui. Forța morală a armatei franceze era istovită. Dimpotrivă, forța morală a armatelor ruse era, în momentul acela, superioară. Spiritul armatelor și forța morală sînt termeni pe care îi făurim tocmai pentru a denumi acea realitate colectivă, produsul de integrare a micilor infiniți umani, în care Tolstoi recunoaște adevărata forță mișcătoare a istoriei. Existența acestui spirit al armatelor, „legătura misterioasă și indefinibilă", „nervul principal al războiului", îi explică lui Tolstoi cum în aceeași bătălie de la Borodino, intențiile lui Kutuzov ajungeau să se transmită în toate punctele armatei, fără ca propriile lui cuvinte să izbutească a fi cunoscute vreodată sau propagîndu-se numai într-o formă cu totul alterată. Unitatea sentimentului care trecea prin sufletul lui Kutuzov, ca și a tuturor rușilor care luau parte la luptă, era însă ca un mediu bun condu-

cător al acestei electricități umane. Tolstoi se apropie, în această explicație, de o înțelegere mai justă, deși nu încă îndestulătoare, de aprecierea mai justă a rolului marilor personalități istorice, pe care teoria sa generală le omitea cu atîta ușurință.

Am arătat că, printr-una cel puțin din aspectele ei, filozofia istoriei a lui Leon Tolstoi poate fi caracterizată drept un finalism agnostic. Totuși, în partea finală a considerațiilor cuprinse în *Epilog*, Tolstoi nu mai vorbește de scopuri necunoscute, ci de condițiile cauzale de ordin geografic sau politico-economic și de fenomene sociale, supuse legilor matematice. Pentru acest nou aspect al ideilor lui, eticheta finalismului agnostic nu se mai potrivește și el ne scoate în față încă un punct în care ideile lui nu sînt bine articulate și nu sînt unificate. S-ar putea spune chiar că prin ultima trăsătură, pe care o adaugă teoriilor sale de filozofia istoriei, Tolstoi anulează o parte din trăsăturile ei mai vechi, omul de știință încercînd să deplaseze și să ocupe locul misticului și teologului.„ *De cînd, pentru întîia oară* — scrie Tolstoi — *un om a spus și a dovedit că numărul nașterilor și al crimelor este supus legilor matematice și că anumite condiții geografice și politico-economice determină constituția statelor, după cum raporturile între populație și pămîntul ocupat de ea sînt cauza mișcărilor popoarelor, din acel moment bazele pe care odihnea vechea istorie au fost minate*". Prin astfel de considerații, Tolstoi se situează departe de finalitatea necunoscută a istoriei, de „participația divină", de „providență", de întregul lui finalism agnostic, pentru a nu mai vorbi de fatalismul lui. Noua orientare, triumfînd în ultimul capitol al *Epilogului*, este de pus în legătură cu noile idei ale lui Karl Marx care, o dată cu publicarea primului volum al *Capitalului* în 1867, cîștiga cercuri întinse ale intelectualilor vremii, și de care Tolstoi însuși nu rămîne străin, după cum o dovedesc incontestabilele lui lecturi din Karl Marx și chiar evoluția concepțiilor lui la finele *Epilogului*. Explicația mișcărilor istoriei prin cauze geografice și politico-economice, adică prin natură și prin mun-

că, face să răsune un incontestabil accent marxist. Determinismul ştiinţific în locul finalismului teologic, în explicarea fenomenelor istorice, îi pare lui Tolstoi drept una din cele mai radicale răsturnări de poziţii, asemănătoare numai cu înlocuirea sistemului heliocentric cu acela geocentric prin descoperirile lui Copernic, la sfîrşitul Renaşterii. Cînd oamenii au aflat că nu soarele se mişcă în jurul pămîntului, ci pămîntul în jurul soarelui, spiritele s-au rebelat nu numai pentru că o experienţă aşa-zicînd incontestabilă a simţurilor, acea a imobilităţii planetei noastre, părea contrazisă, dar şi pentru că, pe această cale, după cît se credea, se expunea distrugerii credinţa în dumnezeu, în creaţia lumii şi în miracolul lui Josua, fiul lui Aron, acela care a întors soarele din drum. Ceea ce a fost imobilitatea pămîntului, pentru vechea astronomie a lui Ptolomeu, a fost şi conceptul marii individualităţi libere, creatoare de fapte istorice, pentru vechea filozofie a istoriei. Ştiinţa istorică nouă mineazǎ această din urmă dogmă, dar ea se izbeşte, observă Tolstoi, de aceeaşi temere că, prin evidenţierea caracterului de necesitate al istoriei, s-ar putea distruge „*conceptul sufletului, al binelui şi al răului, al tuturor instituţiilor de stat şi al bisericii, întemeiate toate pe acest concept*". Tolstoi este departe de a crede în aceste efecte. Dimpotrivă, evidenţierea legilor naturale care stăpînesc viaţa popoarelor i se pare a întări mai degrabă societăţile. Este vrednic de reţinut faptul că marele roman al lui Tolstoi sfîrşeşte asupra acestor consideraţii relative la salvarea determinismului ştiinţific în explicarea vieţii istorice a omenirii, determinism care, de altfel, rămîne deocamdată pentru el, numai un principiu general, un simplu program fără alte dezvoltări şi aplicaţii.

Concepţia filozofică a lui Tolstoi se leagă, în *Război şi pace*, cu toate amănuntele creaţiei lui literare. Spre deosebire de întreaga epică a trecutului care lega fabulaţia de soarta unuia sau a mai multor personaje principale, denumite nu fără un înţeles mai adînc *eroii* naraţiunii,Tolstoi face să apară şi un personaj

nou, necunoscut în trecut, *masele umane*. Nimic asemănător nu găsim în epoca anterioară. Prin introducerea acestui nou personaj și prin descrierea stărilor de mulțime, a armatelor înaintînde sau în derută, a învolburării luptelor, a scenelor de răzmeriță populară, a erupțiunilor străzii, a exodurilor, a obștiilor omenești în tabere sau în închisori, Tolstoi inaugurează un motiv cu toul nou în întreaga artă narativă a lumii. După el au fost numeroși scriitorii care au pictat mulțimile; nimeni însă n-a făcut-o înaintea lui. Poet al maselor, al poporului anonim, Tolstoi descrie, firește, și multe caractere individuale. Ba chiar simțul său pentru individualitatea omenească, pentru detaliul fiziognomic și vestimentar, pentru particularitățile vorbirii și ale gesticulației, pentru ticuri și atitudini, puterea lui de caracterizare a omului văzut dinafară și dinăuntru, este una din cele mai mari pe care le cunoaște literatura. Se poate face însă observația că în acea vastă frescă de tipuri omenești, pe care *Război și pace* o face să se detașeze pe fondul furnicarului uman în pulsație, figurile cele mai iubite de Tolstoi sînt, mai întîi, exemplarele populare, oamenii săltați din anonimat, aducînd cu ei duioșia, blîndețea, simplitatea și înțelepcinea filtrate dintr-o milenară suferință, apoi acele figuri care comunică cu viața mulțimilor și cărora contactul cu ele le insuflă nu știu ce jubilare a sensului regăsit al vieții. În această privință una din scenele cele mai caracteristice ale întregului roman este aceea în care prințul Bezuhov întîlnește în închisoare pe țăranul Platon Karataiev. Arestat ca pretins incendiar, zguduit încă de mărimea dezastrului care transformase Moscova în cenușă, cu toate certitudinile morale ruinate în urma sălbaticelor execuții marțiale, care îl ocoliseră ca prin minune, Bezuhov face în închisoare cunoștința lui Platon Karataiev. O voce răsună în întuneric și simplitatea, bunăvoința activă, seninătatea și pietatea umilului tovarăș strecoară în sufletul lui Bezuhov pacea, la sfîrșitul acelei prime seri a întîlnirii și-i reface certitudinile dărîmate. „*Afară* — ne spune Tolstoi — *se mai auzeau strigăte*

şi plînsete venind de undeva, printr-o gaură a barăcii se mai vedea focul, dar în baracă totul era tăcut şi întunecos. Multă vreme Bezuhov nu putu să adoarmă. Cu ochii deschişi, stătea întins în întuneric şi ascultînd sforăirea lui Platon, adormit lîngă el, simţea că lumea distrusă înainte se înălţa din nou în sufletul său, cu o nouă frumuseţe, pe temelii noi, nezguduite." Bezuhov care, după avizul biografilor lui Tolstoi, este oarecum reprezentantul scriitorului, nu e, desigur, un erou, o individualitate puternică. Timiditatea şi ezitările caracterului său interzic această calificare. Dar prin sinceritatea, prin iubirea adevărului şi a omului, prin continua şi neliniştita lui cercetare morală, el devine figura cea mai expresivă a întregului roman. Niciodată Tolstoi n-a pictat un erou, nici chiar atunci cînd a restituit figura lui Kutuzov. Pentru întîia oară în epica militară, figura unui comandant de armată a fost zugrăvită ca un temperament apatic, a cărui putere şi virtute provenea numai din comunicarea lui instinctivă cu masele.

S-a făcut de mai multe ori observaţia că figura comandantului de armată Kutuzov n-a fost înfăţişată de Tolstoi în toate resorturile ei, în puterea şi spontaneitatea deciziunilor sale. Felul în care Tolstoi a înfăţişat-o nu rămîne însă mai puţin caracteristic pentru noua orientare dată artei epice.

Dincolo de sfera figurilor iubite pentru această atenuare a năzuinţei individualiste, pentru generoasa lor dăruire către viaţa colectivităţii, stau tocmai, priviţi cu ironie sau dispreţ, oameni care iubindu-se prea mult pe ei înşişi nu se pot oferi cu iubirea altora. Napoleon îi apare lui Tolstoi ca unul dintre aceştia. Vanitatea i se pare a fi însuşirea dominantă a împăratului francezilor şi de aceea, în întinsa iconografie literară napoleoniană, autorul *Războiului şi păcii* fixează un portret sarcastic. Tolstoi n-a zugrăvit eroi; dar adeseori vitejia, elanul intrepid şi dispreţuitor de moarte al unor tineri sau copilandri care iubesc războiul cu ardoare şi simplitate, un Denisov, un Dolohov, un Nicolae Rostov, un Petia. Pentru o singură dată, în *Război şi pace*, ne apare, prezentată cu o caldă

și neliniștită simpatie, figura cuiva care aspiră nu numai către aventura războiului, dar către glorie și eroism. Este prințul Andrei Bolkonski, cineva care ar fi putut deveni un Napoleon al rușilor. Andrei Bolkonski este un om preocupat de individualitatea lui, dornic să se fixeze pe un plan înalt al influenței asupra oamenilor. Umbra melancoliei îl întovărășește însă totdeauna pe Bolkonski. Este în firea lui ca o perplexitate în fața vieții neînțelese, apoi o căutare zadarnică a iubirii care i se refuză. Dar eroul mîhnit Andrei Bolkonski, amintind oarecum pe Ahille al *Iliadei*, nu izbutește să cuprindă sensul vieții și să găsească iubirea, tocmai pentru că este o individualitate prea puternică și prea concentrată în sine. Trebuie să vină, pentru el, clipa morții, o dată cu rana pe care o primește la Semeneovskoie, pentru ca zăgazurile să se desfacă. Privirile lui se întîlnesc, din întîmplare, cu acele ale vechiului adversar, ale lui Anatolie Kuraghin, sfîrtecat și el de un obuz, și deodată „*mila, entuziasmul, iubirea pentru acest om îi umplu de bucurie inima*". Înțelesul vieții pare în această clipă să i se lămurească. „*Iată de ce regret viața* — își spune el — *iată ce ar fi în mine dacă aș trăi, dar acuma este prea tîrziu, o știu!*"

Roman al maselor umane, străbătut de etosul iubirii pentru ele și al individualității care se deschide și se dăruiește, *Război și pace* se resimte de această concepție și în forma compoziției lui. Atîta timp cît romanul era fabulația destinului sau a formației unui individ, a unui erou, subiectul lui avea ceva mărginit, precis. Poeții epici eliminau din largul cîmp al vieții tot ce nu era în legătură cu eroul lor și reținеau numai ce se putea anina de firul caracterului și al sorții evocate. Orice poem epic sau roman al tradiției antetolstoiene se poate povesti din nou. Nimeni nu poate însă reproduce subiectul romanului *Război și pace*. Viața nu este redată aici într-o secțiune, ci în totalitatea ei nelimitată. Subiectul romanului este aici viața însăși, nu numai războiul și pacea, dar și nașterea și moartea, iubirea cu toate peripețiile ei, existența în orașe și la țară, atingerea claselor sociale, vanitățile

lumii înalte, umilința celor de jos, ambiția, trădarea, răutatea diabolică și elanurile cele mai pure ale inimii, toate situațiile vieții, toate sentimentele, toate temperamentele și toate caracterele, macrocosmosul existenței individuale și sociale. Produs de integrare a infinitesimalului uman, Tolstoi nu decupează, în substanța vieții, o configurație particulară, ci o creează pe aceasta din nou, în întregimea ei. În *Război și pace* lumea se naște și trăiește încă o dată.

Am spus, la începutul acestor pagini, că eposul modern al lui Tolstoi este cea mai hotărîtoare cotitură în întreaga dezvoltare a epicii universale, după Homer și Virgiliu. Mi-e teamă că afirmația aceasta a putut apărea cam îndrăzneață. Totuși, dacă ne gîndim că, pentru întîia oară în istoria literaturilor, figura sau figurile centrale ale unui mare epic au încetat să mai fie niște eroi venerați de istorie sau de legendă, ci masele omenești considerate ca adevăratele purtătoare ale istoriei cred că afirmația amintită are oarecare temeinicie. Poemele eroice au fost, la popoarele moderne, produsul culturilor feudale și cavalerești. Eposurile homerice aparțin și ele unei epoci pe care mulți istorici, aplicînd un termen apărut în evul mediu occidental împrejurărilor antice, a numit-o feudalitatea greacă. Cînd culturile feudale s-au epuizat, vechea formă a poemelor epice, împreună cu idealul eroic care le inspirase, au trebuit să-și găsească un alt drum. Așa s-a întîmplat la sfîrșitul Renașterii, cînd apariția burgheziei moderne și transformarea mijloacelor de luptă făcuse ca vechiul cavalerism să se perimeze. Atunci apare Don Quijote al lui Cervantes. Don Quijote păstrează formele de viață ale cavalerilor de altădată, într-un moment în care conținutul lor se istovise. Societatea burgheză occidentală a hohotit de rîs ascultînd cum „cavalerul tristei figuri" se bătea cu morile de vînt, pentru că alți cavaleri adevărați nu mai existau, și cum el aducea omagiul lui naivei țărance din Toboso, pentru că adevăratele castelane de altădată dispăruseră. Un moment asemănător revine la începutul veacului trecut. După ce campaniile napoleoniene luară sfîrșit, idealul antic al gloriei,

cultivat de soldații lui Napoleon, pe toate cîmpiile Europei, își pierde deodată înțelesul și contemporanii trăiesc ca o trezire dintr-un vis. Momentul este fixat de Stendhal, analist rece și lucid, mare meșter în cîntărirea motivelor care inspiră acțiunile omenești. Stendhal era o alcătuire omenească foarte curioasă. Ideolog, în sensul veacului al XVIII-lea, foarte rutinat în analiza nemiloasă a conștiinței umane, dar în același timp temperament ardent și epicureu, amant pasionat al Italiei, entuziasmîndu-se pentru femeile și muzica ei, dar mai ales pentru acel fel de a fi al oamenilor, în care i se părea a distinge singura rămășită europeană a ceea ce fusese în Renaștere religia energiei și a gloriei, idealul acelei *virtù* proslăvită de Machiavelli, Stendhal va întreține cultul lui Napoleon, singurul om care i se părea a fi reîncarnat, în epoca noastră, pe eroul antic și pe virtuozul italian al Renașterii. În tinerețea lui, ca ofițer al intendenței lui Napoleon, el îl urmează în mai multe din campaniile lui și ajunge pînă la Moscova, pe care o vede arzînd. Dacă *Jurnalul* lui Stendhal ar fi fost în întregime publicat, în momentul în care Tolstoi compunea *Război și pace*, n-ar fi fost exclus ca Bezuhov să fi întîlnit într-una din străzile învăluite în fum ale Moscovei, pe ofițerul francez Henri Beyle, viitorul romancier Stendhal, pe omul cu barbă creață, bine împlinit la trup, care i-ar fi vorbit cu ardoare despre Italia, despre Napoleon și faptele lui, dar cu oarecare cinism despre toate celelalte împrejurări omenești. Napoleon este modelul tuturor personajelor principale ale lui Stendhal. El inspiră pe Julien Sorel, tînărul seminarist din *Le rouge et le noir*, care, într-un moment cînd ascensiunea burgheză făcea ca barierele claselor sociale să se relaxeze, se călăuzește de modelul eroului iubit și al întîmplării sale de necrezut, pentru a încerca la rîndu-i aventura unei mari ascensiuni, sfîrșită de altfel printr-o crimă pasională și pe eșafodul călăului. Napoleon inspiră și pe celălalt erou stendhalian, pe Fabrice del Dongo din *La Chartreuse de Parme*. Cînd trîmbițele marii armate, refăcute, mai sună încă o dată pe cîmpiile Flandrei, adolescentul Fabrice

își părăsește familia de legitimiști din Milano, pentru a găsi fericirea în lupta dusă sub flamurile împăratului. Fabrice ajunge la timp pentru a mai lua parte la acțiunea de la Waterloo. Dar evenimentele nu se constituie, pentru el, în forma unei lupte, așa cum o descriu cărțile de istorie și cum o cîntă poemele eroice. Pe vasta întindere a cîmpului, el nu vede decît profilîndu-se, din cînd în cînd, rare șiruri de călăreți. O vivandieră îi dă să bea un rachiu tare. Un soldat îi fură calul. Deodată un alt grup de călăreți trece pe lîngă el și cineva strigă: „Împăratul! Împăratul!", dar Fabrice nu distinge nici o figură și această clipă unică — singura pentru care universul merita să existe — trece zadarnic pentru el. „*Războiul* — gîndește Fabrice — *nu este deci acel nobil și comun elan al sufletelor iubitoare de glorie pe care mi-l închipuisem citind proclamațiile lui Napoleon*". Descrierea bătăliei de la Waterloo în *La chartreuse de Parme* este un alt moment al acelei perimări a idealului aristocratic al gloriei și eroismului, survenit în toate momentele de ascensiune burgheză.

Tolstoi citea cu o mare admirație romanele lui Stendhal. Există, ieșit din pana lui, un text care o mărturisește, împreună cu înrîurirea pe care povestirea bătăliei de la Waterloo a avut-o asupra propriului său mod de a înțelege războaiele. Critica noțiunii de luptă ca un eveniment închegat, pe care am subliniat-o în considerațiile sale de filozofia istoriei, poate să nu se fi produs fără o tacită referire mentală la modelul stendhalian. Dar apropierile se opresc aici. Scriitorul Stendhal, mlădiță a unei familii burgheze din Grenoble, relativizează idealul eroilor glorioși, dar nu pune nimic în locul lui. Aspirația personajelor sale este cu totul orientată către trecut. Julien Sorel îndrăznește visul de a îmbrăca o dată demnitatea unui *pair de France*; iar Fabrice sfîrșește în sutana unui cardinal. Ambii pecetluiesc, prin cazul lor particular, alianța noii burghezii, ieșită din revoluția franceză, cu vechile clase dominante. Tolstoi însă, dărîmînd vechile table ale eticilor aristocratice și smulgînd cununiile gloriei de pe fruntea vechilor eroi,

adică a stăpînitorilor care susținînd că determină istoria puteau pretinde să-i folosească cuceririle, împrăștie aceste cununi peste milioanele de frunți încreţite ale poporului întreg. *Război și pace* devine astfel adevărata epopee a democraţiilor moderne.

ANATOLE FRANCE

În 1844, adică într-unul din ultimii ani ai domniei lui Ludovic-Filip, regele-burghez, exista pe cheiurile Senei, la Paris, în fața Luvrului, nu departe de Institutul Franței, librăria și anticăria domnului France-Thibault, una din nenumăratele întreprinderi care fac din această parte a marii capitale o adevărată cetate a cărților. Domnul France-Thibault era un vechi soldat al gărzii lui Carol X, ultimul rege al Restaurației. Tatăl librarului fusese soldat al lui Napoleon și luase parte la bătălia de la Waterloo. Familia descindea din podgorenii din Anjou și Bauce. Era o familie țărănească. France-Thibault rămăsese destul de derutat în momentul în care Carol X și-a luat rămas bun de la garda sa. Dar prin sîrguință și statornicie, el izbutește să-și asume cunoștințele unui librar și, astfel, fundează o casă de comerț, a cărei specialitate o constituiau lucrările relative la revoluția franceză. Spre deosebire de nenumărații lui colegi, care practicau negoțul oferind trecătorilor cărțile așezate în cutiile de pe parapetele cheiului, fostul soldat al gărzii regale ocupa un magazin nu prea spațios și, din această pricină, aglomerat pînă la ultimul loc disponibil de cărți vechi, foliante și broșuri, hărți, manuscrise și gravuri. Deși rămas credincios ideilor tinereții sale, France-Thibault oferea în magazinul lui un loc de întîlnire bibliofililor și curioșilor,

printre care se numărau mulți participanți ai opoziției bonapartiste sau republicane.

Era o vreme în care se simțea bine că regimul lui Ludovic-Filip nu mai are mulți ani de trăit. Ajuns pe tronul Franței cu sprijinul generalului Lafayette, Ludovic-Filip căzuse cu totul în puterea marilor bancheri. Lafitte, Casimir Perier, baronul Rotschild erau adevărații stăpîni ai Franței. Muncitorimea pariziană care sîngerase în zilele revoluționare din iulie 1830 se văzuse înșelată în speranțele ei, îndată ce noul rege, care aparținea ramurii orleaniste a vechii dinastii, înlocuise pe ultimul Bourbon. Mișcările muncitorești încep în Franța încă din primii ani de domnie ai lui Ludovic-Filip și punctează întreaga ei desfășurare, pînă în 1848, cînd muncitorimea pariziană ridică încă o dată baricade. Prințul Ludovic-Napoleon încearcă să capteze mișcarea în folosul său, dar tentativa loviturii de stat din 1840 eșuează. Era o epocă tulbure, de căutări de drumuri. În această epocă se naște Anatole Thibault, viitorul mare scriitor, cunoscut sub numele de Anatole France.

Anatole France a evocat de mai multe ori mediul copilăriei sale, acolo, pe malurile Senei, în fața măreței perspective de coloane a Luvrului, în apropierea Institutului Franței, unde se întîlneau savanții celor cinci Academii, nu departe de catedrala Notre-Dame-de-Paris, ale cărei frumoase proporții temperează ceea ce este nemăsurat și amețitor în alte monumente ale goticului. Tînărul vede lumina zilei printre cărți. Lumea lui este aceea a librăriei paterne și a nenumăraților anticari care vor rămîne pînă la sfîrșitul vieții prietenii săi. Povestindu-și amintirile copilăriei, în *Cartea prietenului meu*, scriitorul va exclama o dată: „*Naivi buchiniști ai cheiurilor, învățătorii mei, cîtă recunoștință vă datorez! Tot atît, ba încă mai mult decît profesorii universității, voi mi-ați făcut educația intelectuală. Ați desfășurat în fața ochilor mei încîntați formele misterioase ale vieții trecute și fel de fel de momente prețioase ale cugetării omenești. Scotocind în cutiile voastre, contemplînd rafturile voastre pline de praf, încărcate cu bietele relicve ale stră-*

bunilor noştri şi ale cugetărilor lor atît de frumoase m-am pătruns pe nesimţite de cea mai sănătoasă filozofie." Cîte figuri smulse din acest trecut mai îndepărtat a evocat Anatole France! Printre anticarii cheiurilor pariziene se găseau mulţi oameni originali, unii foarte eruditi şi cu toţii prinşi de farmecul îndeletnicirii lor, căci cu toţii înţeleseseră că ocupaţia cărţilor, cunoaşterea speţelor rare, descoperirea, datorită miracolului unei întîmplări, a exemplarului căutat de un cercetător pasionat, este una din formele cele mai desfătătoare ale existenţei. În mulţimea anticarilor se amesteca aceea a curioşilor, spirite erudite care, prin lunga frecventare a mărturiilor trecutului, păstraseră o ingenuitate copilărească, o candoare care te constrîngea să ierţi, ba chiar să admiri, încăpăţînata dar nevinovata lor manie de eruditi şi colecţionari. Anatole France a descris de mai multe ori astfel de figuri omeneşti şi a făcut adesea din ei eroii romanelor sale. Alături însă de sectorul anticarilor, se întind celelalte străzi ale malului stîng al Senei, cartierul micului negoţ şi al micilor meşteşugari, traversat la toate orele de mişunarea populară a oamenilor plecaţi după treburile lor. „*Nimic n-are aceeaşi valoare ca strada* — va scrie mai tîrziu Anatole France — *pentru a face pe un copil să înţeleagă maşina socială. Trebuie să fi văzut de dimineaţă pe lăptărese, pe sacagii şi cărbunari; trebuie să fi examinat dugheana băcanului, a cîrnăţarului şi a negustorului de vin, trebuie să fi văzut trecînd regimentele, cu muzica în frunte, trebuie, în fine, să fi respirat aerul străzii, pentru a simţi că legea muncii este divină şi că fiecare om trebuie să-şi îndeplinească sarcina sa în această lume. Am păstrat din aceste plimbări de dimineaţă şi de seară, parcurgînd drumul de la Colegiu acasă, o curiozitate afectuoasă pentru meserii şi pentru meşteşugari.*" Anatole France este deci un copil al Parisului, al inimii lui învăţate şi muncitoare. Această trăsătură este cea dintîi pe care se cuvine s-o reţinem dacă vrem să zugrăvim chipul său.

Tînărul Anatole, devenit elev al Colegiului Stanislas, îşi însuşeşte temeinic cunoştinţa limbii latine şi

greceşti şi a literaturii lor, a istoriei şi a vechii literaturi franceze, a filozofilor mai vechi şi mai noi. Este un discipol al umanismului clasic şi modern. Ştiinţa şi literatura veche şi nouă nu vor mai avea, curînd, nici un secret pentru el. În vremea aceasta, evenimentele sociale şi politice se dezvoltaseră într-o direcţie, care pînă la un punct putea fi prevăzută, dar care nu era mai puţin uimitoare. În februarie 1848 izbucneşte revoluţia la Paris. Se ridică baricade. Ministerul Guizot demisionează. Regele abdică şi părăseşte capitala. Louis Blanc şi Albert intră în guvernul provizoriu, ca reprezentanţi ai proletariatului. Iau fiinţă atelierele naţionale. Burghezia demonstrează la Paris. Muncitorimea îi replică. Au loc alegerile pentru Adunarea Naţională. Ridicarea în masă a muncitorimii pariziene este sîngeros reprimată de ministrul de interne Cavaignac. La 10 decembrie 1848 Ludovic-Napoleon este proclamat preşedinte al Republicii Franceze. Dar a doua republică încetează cînd, la 2 decembrie 1852, preşedintele Ludovic-Napoleon devine, prin lovitură de stat şi călcarea jurămîntului, împăratul Napoleon III. Victor Hugo va povesti evenimentele în *Istoria unei crime*. Anatole France este copil în timpul acestei însemnate cotituri din viaţa poporului francez. Dar ecoul depresiunii morale, sub care clocotea adesea revolta, produse de eşecul marilor speranţe legate de zilele revoluţionare din 1848 vor fi înregistrate de adolescentul Anatole Thibault. Anticăria tatălui era frecventată între alţi învăţaţi ai vremii, de poetul, istoricul şi arheologul Louis de Ronchauld. Era unul din acele spirite savante unite cu un caracter drept şi bun, care au atras totdeauna pe marele scriitor. Ronchauld este un democrat din vehea tradiţie revoluţionară a Franţei. Detestă toate formele cezarismului. Cum nu există nici o posibilitate de a ataca în scris pe noul Cezar al francezilor, protestul lui atingea pe vechiul Iuliu Cezar al romanilor. Cînd Lamartine publică monografia sa asupra dictatorului antic, Ronchauld iscăleşte o dare de seamă şi „*divinul Iulius* — ne

spune Anatole France — *a trebuit să treacă atunci prin grele momente*".

La sfîrşitul studiilor sale umaniste se punea problema alegerii unei cariere. Anatole France nu putea să întrevadă pentru sine o altă îndeletnicire decît aceea a unui bibliotecar, a unui erudit şi a unui poet. Le practică în curînd pe cîteşitrele. Încă din 1867 începe să publice în mai multe reviste bibliografice articole de erudiţie şi critică literară. În aceeaşi vreme un tînăr librar foarte cultivat, Alphonse Lemerre, întemeiază o casă de editură. Se grupează în jurul lui mai mulţi poeţi inspiraţi de năzuinţe comune, manifestate în cîteva colecţii de versuri, apărute sub titlul *Le Parnasse contemporain*. Anatole France se leagă de această grupare şi versurile lui, strînse apoi în volumele *Poèmes dorées* şi *Noces corinthiennes*, alcătuiesc un moment important în dezvoltarea curentului parnasian. Poemele cuprinse în aceste volume dezvoltă, în formele de o mare rigoare a acestei mişcări literare, teme împrumutate antichităţii, mai ales epocii alexandrine, şi sentimentele izvorîte din contrastul seninei lumi greceşti cu neliniştita lume creştină. Acest contrast este rezolvat în favoarea antichităţii, obiectul unui cult pasionat al tuturor parnasienilor. Opera poetică a lui France stă sub influenţa incontestabilă a unuia din cei mai de seamă poeţi ai epocii, Leconte de Lisle, fost revoluţionar la 1848, obedient mai tîrziu faţă de regimul dictatorial al lui Napoleon III, dar refugiat într-un pesimism fastuos, care se complăcea în pictura unor vaste fresce legendare şi istorice, menite să sugereze neantul tuturor civilizaţiilor trecutului şi marea dezolare a istoriei. *Poemele aurite* vor apărea în volum în 1873 şi *Nunţile corintiene* în 1876, dar pînă atunci Franţa trece prin noi încercări şi cariera lui Anatole France cunoaşte noi cotituri.

La 19 iulie 1870 izbucneşte războiul dintre Franţa şi Prusia. Anatole France face parte cîtva timp din garda naţională. Germanii invadează teritoriul francez şi înaintează în interiorul lui. La 1 septembrie are loc marea bătălie de la Sedan, în care împăratul este

luat prizonier. Armata capitulează, dar Parisul continuă să se apere. La 1 februarie 1871 Parisul capitulează la rîndul lui. La 18 martie se produce revolta Comunei și noul regim al comunarzilor parizieni durează pînă la 28 mai. Cîțiva scriitori se alăturaseră Comunei: Verlaine și Xavier de Ricard, foști colaboratori ai *Parnasului contemporan*, apoi Louis Ménard, una din figurile cele mai interesante ale epocii, revoluționar din 1848 și mare umanist, ale cărui atitudini și idei nu vor rămîne fără influență asupra lui France și care va oferi cîteva din trăsăturile viitorilor eroi ai romancierului. François Coppée arătase Comunei simpatii, pe care indolența firii lui le va retrage curînd. Victor Hugo declară la Bruxelles că va adăposti pe refugiații Comunei. Maestrul lui France, Leconte de Lisle, vechiul revoluționar, devenit ornamentul salonului literar al prințesei Mathilde, va sta de partea cealaltă a baricadei. Anatole France nu ia nici el parte la mișcare. Părăsește Parisul și nu se înapoiază decît în luna iulie. Conștiința socială a lui France nu este în momentul acesta formată și acela care trebuia să susțină, într-o perioadă ulterioară a carierei sale, năzuințele revoluționare ale maselor populare, nu dovedește deocamdată nici o înțelegere pentru ceea ce se petrecea în Parisul Comunei. Alte curente spirituale îl solicitau în momentul acesta, și, dîndu-le expresie, scriitorul, romancierul, criticul și moralistul intră acum într-o perioadă nouă a creației sale, în perioada lui sceptică. Este drept să spunem totuși că Anatole France a simțit cu claritate tristețea ce se abătuse asupra Franței, îndată ce Thiers formează primul guvern al celei de a treia republici și care o însoțește într-o lungă perioadă a dezvoltării ei. Devenit critic literar al ziarului *Le Temps*, el începe o activitate cu mare răsunet, ale cărei principale rezultate sînt adunate în cele patru volume ale seriei *La Vie littéraire*. Unul din foiletoanele critice ale lui France poartă titlul „*De ce sîntem triști?*". Analizînd un roman al lui Pierre Loti și o culegere de nuvele ale lui Guy de Maupassant, criticul este adus să constate acel exces al sensibilității, acea aptitudine specială pentru

suferinţa morală, care caracterizau operele atîtor artişti contemporani. De unde provenea această tristeţe? „*Am explorat pămîntul* — scrie el — *ne-am amestecat cu rasa neagră, roşie şi galbenă şi am descoperit cu spaimă că umanitatea este mai diversă decît credeam... Ne-am spus atunci: Ce este această umanitate, care îşi schimbă astfel, după climat, figura, sufletul şi zeii? Cînd nu cunoşteam din planeta noastră decît cîmpurile care ne hrăneau, pămîntul ne părea mare. Dar am recunoscut locul lui în univers, şi atunci ni s-a părut mic. Ne-am dat seama că nu este decît o picătură de tină şi aceasta ne-a umilit. Am fost aduşi să credem că formele vieţii şi ale inteligenţei sînt nesfîrşit mai numeroase decît le bănuiam mai înainte şi că există fiinţe cugetătoare în toate planetele, în toate lumile.*“ Relativismul sugerat de dezvoltarea ştiinţelor naturale moderne ar fi una din pricinile tristeţii descrise de Anatole France. Dar criticul recunoaşte îndată şi cealaltă cauză a dezolării în care se pregătea să apună secolul al XIX-lea: „*În sfîrşit* — adaugă el — *condiţiile vieţii materiale au devenit mai penibile decît altădată. Societatea nouă, autorizînd toate speranţele, excită toate energiile. Lupta pentru existenţă a devenit mai îndîrjită decît a fost vreodată, victoria mai insolentă, înfrîngerea mai inexorabilă.*“

Trebuie să ne oprim un moment în faţa acestor interesante texte, pentru a încerca să pătrundem ceva mai adînc în motivele scepticismului lui France din prima parte a carierei sale. Am văzut că France dă atitudinii sale de îndoială faţă de posibilităţile omului, şi tristeţii care îl însoţea în epoca lui, mai întîi explicaţii pur intelectuale. Marea dezvoltare a ştiinţei în secolul al XIX-lea ar fi depopulat cerul oamenilor moderni de zeii lor, i-ar fi impus omului conştiinţa micimii şi diversităţii sale, opuse aspiraţiei lui de înfrăţire cu toţi semenii săi. De ce ştiinţă este însă vorba? Este vorba de o ştiinţă care nu şi-a recunoscut încă limpede rostul în dezvoltarea puterilor omeneşti şi a solidarizării oamenilor în lupta lor contra naturii şi pentru înălţarea condiţiei omeneşti. Anatole France era, desigur, către sfîrşitul veacului al XIX-lea, unul din

spiritele cele mai învățate ale Franței. Încă din copilărie este un vizitator atent și studios al Muzeului. „*Pătrundeam* — va povesti el mai tîrziu — *ca într-un sanctuar, în acele săli ale Muzeului aglomerate de toate formele organice, de la floarea de piatră a echinodermelor și de la lungile fălci ale marilor saurieni primitivi pînă la coloana vertebrală arcuită a elefanților și pînă la mîna gorilelor. În mijlocul ultimei săli se înălța o Veneră de marmură, așezată acolo ca simbolul forței invincibile și dulci prin care se multiplică toate spețele animate. Cine ar putea reda emoția naivă și sublimă care mă agita atunci, în fața acestui tip desfătător al frumuseții umane? O contemplam cu satisfacția intelectuală pe care o dă întîlnirea unui lucru presimțit. Toate formele organice mă conduceau în chip nesimțit la aceasta, floarea lor.*“ Cînd în 1862 apare traducerea franceză a *Originii speților* de Darwin, tînărul France o citește cu entuziasm. „*Laudele mărețe prin care Lucrețiu celebrează pe divinul Epicur ne păreau de-abia îndestulătoare pentru a glorifica pe naturalistul englez.*“ Purtînd sub braț prețiosul volum de biologie, France pornea la Jardin des plantes[1] pentru a observa speciile zoologice și pentru a înțelege progresul lor. Curiozitatea naturalistă se însoțea cu aceea filologică, arheologică și istorică, ba chiar era dominată de aceasta din urmă. Trăind de mic copil între cărți, ajunsese foarte bine să cunoască edițiile lor cele mai vechi și cele mai rare. Cunoaște nu numai pe clasicii greci și latini, dar și pe poeții, glosatorii și filozofii elenismului. Nu-i scapă nimic din literatura epocii de tranziție către evul mediu. Citește pe Hroswita și pe Bede venerabilul. Este familiar cu întreaga literatură a feudalității și cu cele mai vechi produse ale folclorului francez. „*Poporul, bătrînul popor al cîmpiilor noastre, este meșterul limbii și maestrul nostru în poezie*“, va scrie el mai tîrziu. Anatole France este la curent cu tot ce cîștigase erudiția franceză într-o jumătate de secol și mai bine de cercetare. Cu o generație mai bătrîn decît el, Ernest Renan trecuse prin aceeași adîncă și multiplă

---

[1] Grădina botanică din Paris.

inițiere. Aparținînd generației pozitiviste, Renan împărtășea cultul științelor exacte, al căror mare rol în viața modernă îl proclamase în scrierea sa din tinerețe, *Viitorul științei*. Se dezvoltase apoi ca unul din cei mai de seamă filologi și istorici. Continuînd linia vechilor ebraiști, ieșiți din Reformă, învățații care prin critica textelor biblice ajunseseră să se îndoiască de atîtea din dogmele bisericii, Renan se desprinsese din comunitatea ei, căreia în tinerețe îi aparținuse ca seminarist. Devenise apoi istoricul lui Israel și al originii creștinismului. Dăduse, între altele, o *Viață a lui Isus*, mult citită, dezbătută, atacată și admirată în epocă și în care întemeietorul creștinismului era înfățișat ca o personalitate pur umană. Renan trecea drept exemplarul omenesc cel mai tipic al felului în care acidul criticii roade și dizolvă reprezentările credinței. Istoricul religiilor se însoțea, în activitatea lui Renan, cu acel al filozofiilor. De la stoicismul lui Marc-Aureliu, prin aristotelismul lui Averoes, pînă la idealismul german, pînă la Schelling și Hegel, pe care este printre cei dintîi a-i populariza în Franța, mintea lui a cuprins toate doctrinele, le-a comparat între ele și a crezut că poate conchide din felul lor de a se înlocui, adică de a se limita și chiar de a se anula succesiv, că mintea omenească ar fi izbită de o caducitate esențială și că stă în firea ei de a nu se putea decide și de a nu putea trage o concluzie. Cugetarea lui Renan sfîrșea, așadar, într-un scepticism, pe care bătrînețea lui îl îndulcea acum cu o blîndă ironie. Cînd deci Anatole France caută să explice tristețea epocii lui prin relativismul sceptic în care sfîrșea un secol întreg de cercetare a naturii și omului, el se gîndea la felul acestor experiențe intelectuale, pentru care Renan, o personalitate cu o influență considerabilă asupra formației lui, constituia un exemplu reprezentativ.

Articolul despre cauzele tristeții în vremea sa vorbește însă și de asprimea luptei pentru existență, despre brutalitatea învingătorilor și de nenorocirea victimelor, adică de marea ascuțire a luptelor de clasă în aceeași epocă. În 1864 luase naștere prima Internațională.

Karl Marx compusese adresa inaugurală și îi redactase statutele. În Franța, după prăbușirea Comunei, mișcarea muncitorească începe să fie prigonită. În 1872 se votează o lege împotriva Internaționalei. Totuși, după patru ani, are loc la Paris primul Congres general al muncitorimii franceze, urmat în anii ulteriori de Congresul din Marsilia și acel din Hâvre, cînd ia ființă partidul socialist revoluționar francez.

După 1871 Anatole France primește însărcinări administrative la Biblioteca Senatului și activitatea lui de bibliograf, de critic și poet se completează acum cu aceea de nuvelist și romancier. Lunga serie a noilor sale opere, din 1879 pînă în 1894, reliefează figura scriitorului, așa cum au format-o experiențele de viață și cultură arătate mai înainte. În 1871 apare primul roman de mare răsunet al lui France, *Crima lui Sylvestre Bonnard*, povestirea despre un bătrîn savant medievist care, după ce nutrise altădată o iubire castă pentru o femeie, regăsește acum pe fiica ei intrată în mîinile unui tutor escroc și a unei institutoare odioase, o răpește acestora, o înzestrează și o mărită. Crima lui Sylvestre Bonnard, căzut o clipă sub suspiciuni atît de nepotrivite cu firea lui și felul îndeletnicirilor sale, sfîrșește în surîsul înduioșat al bătrînului care privește perechea de tineri îndrumată de el spre fericire. Portretul lui Sylvestre Bonnard întrunea în sine toate trăsăturile morale ale scriitorului, pe care experiența vieții și întinsa învățătură a cărților îl formase ca o personalitate dezamăgită de exercițiul îndelung și stăruitor al criticii, dar ascunzînd în sine un fond de tandrețe, de bunătate, de simpatie cu viața și tinerețea. Ecoul primului roman al lui France a fost foarte puternic. Epoca obosită și dezgustată de cruda prezentare a omului în romanele contemporane ale naturalismului cu ființele lui bestiale, bolnave sau îndobitocite, se simțea pătrunsă, în fața bunului și cumintelui învățat Sylvestre Bonnard, de un nou val de umanitate, de o nouă încredere și iubire pentru om. O nouă direcție a literaturii părea că se desface din această operă a lui Anatole France. Sfera temelor naturaliste era acum depășită. În 1885 apare

Cartea prietenului meu, prima serie de amintiri din copilărie a scriitorului care a pus de atîtea ori la baza creațiilor sale elementele autobiografiei lui. După patru ani apare și *Thaïs*, povestea unei curtezane alexandrine din secolul al IV-lea al erei noastre, adică al unei epoci pe care o studiase Ménard și Renan; pustnicul Pafnuțiu o convertește la creștinism pe frumoasa curtezană Thaïs, incarnația frumuseții antice, dar cade el însuși în ghearele ispitei. Libera și frumoasa lume antică este confruntată încă o dată cu lumea fanatismului religios, o temă a parnasianismului. Filozoful epicureu Nicias, replica antică a lui Sylvestre Bonnard, comentează evenimentele cu detașare sceptică și ironică și marea lumină a minții lui sceptice și tolerante stă într-un contrast expresiv cu îngustimea fanaticului Pafnuțiu, care nu se înțelege nici măcar pe sine însuși. În toate celelalte romane sau cărți de cugetare ale acestei epoci, în *Birtul la regina Pédauque*, în *Opiniile domnului Jerôme Coignard*, în *Grădina lui Epicur*, în *Crinul roșu*, debitate deopotrivă în tonul sceptic și ironic, tolerant și emotiv, imaginea omului se refăcea din înjosirea în care o cufundase naturalismul. Știința invocată de atîtea ori și de naturaliști putea să coexiste deci cu delicateța cea mai umană a simțirii. În curînd Anatole France trebuia să marcheze o altă atitudine față de știință, a cărei mare dezvoltare în secolul al XIX-lea fusese făcută răspunzătoare, la un moment dat, de scepticismul și tristețea epocii sale, provenită de fapt din alte izvoare.

În 1889 apare romanul lui Paul Bourget, *Discipolul:* Robert Greslou, un tînăr filozof stînd sub influența materialismului mecanicist al lui Adrien Sixte, un alt Hypolitte Taine, filozoful care îndrăznise să afirme o dată că vițiul și virtutea sînt niște simple produse naturale, ca zahărul și vitriolul, împinge spre sinucidere pe o tînără fată, pe care o seduce fără s-o iubească, condus de simplul interes pentru experimentul psihologic, menit să-i confirme rigurosul determinism al stărilor sufletești. Bătrînul filozof ateu Adrien Sixte înțelege atunci ceea ce i se pare a fi orgoliul vinovat

al științei și o undă de emoție religioasă trece prin sufletul său. Romanul lui Paul Bourget reprezenta deci un moment al campaniei duse împotriva științei, într-o vreme în care cercurile reacționare ale Franței celei de a treia republici înțeleseseră că trebuie să se teamă de consecințele pe care dezvoltarea științei le poate avea în direcția eliberării maselor populare. Criticul Ferdinand Brunetière explicase tendințele romanului și se asociase atacului împotriva științei, pe care o dorea subordonată moralei. Anatole France replică în foiletoanele sale din *Le Temps*, marcînd o poziție hotărît favorabilă științei. Criticul arată mai întîi că din fapta unui dezorganizat mintal nu se poate trage nici o concluzie împotriva științei deterministe și materialiste, pe care Greslou o invoca drept cauza crimei sale. Cercetarea științifică trebuie să rămînă liberă. „*Este dreptul, ba chiar este datoria oricărui savant care-și face o idee asupra lumii să exprime această idee, oricare ar fi ea. Oricine crede că posedă adevărul trebuie să-l spună. Așa cere onoarea spiritului omenesc.*“ Mai mult decît atît. Știința este una din forțele care construiesc morala viitorului. „*Știința și filozofia ieșită din știință* — scrie Anatole France — ...*procură omenirii forță și onoare. Este un motiv pentru care trebuie să le eliberăm. În ciuda aparentei lor insensibilități, ele contribuie la îndulcirea moravurilor; ele fac viața mai bogată, mai ușoară și mai variată. Ele sugerează bunăvoința; sînt indulgente și tolerante. Să nu le împiedicăm în opera lor. Ele elaborează în chip nevăzut o morală care va părea într-o zi mai fericită și mai inteligentă decît a noastră... Să nu silim pe domnul Adrien Sixte să-și ardă cărțile pentru că un nenorocit a găsit în ele excitații pentru propria lui perversitate. Să nu-l condamnăm pe acest om foarte cumsecade ca pe un corupător al tinerimii. Astfel de condamnări nu sînt totdeauna confirmate de posteritate. Să nu vorbim cu prea mare indignare de imoralitatea doctrinelor sale. Nimic nu pare mai imoral decît morala viitorului.*“

Polemica în jurul *Discipolului* are loc în 1890. După cîțiva ani, în 1894, Franța intră într-o criză morală cum nu mai cunoscuse din vremea războaielor religioa-

se ale secolului al XVI-lea. Un ofițer francez de origine evreiască, căpitanul Alfred Dreyfus, este acuzat de crima de a fi predat ambasadei germane din Paris unele documente ale Statului Major. Căpitanul este judecat și condamnat la deportare și degradare militară. Acuzația se sprijinise pe un text în care se puteau recunoaște similitudini cu scrisul lui Dreyfus, vestitul „borderou" care anunța trimiterea documentelor. Fratele condamnatului, susținut de locotenent-colonelul Picquart și de senatorul Scheurer-Kestner, cere revizuirea procesului, acuzînd pe maiorul Esterhazy de a fi autorul borderoului. Esterhazy este adus în fața unui consiliu de război și este achitat. Emile Zola, marele scriitor, acuză consiliul de război de a fi pronunțat sentința „din ordin". Curtea cu juri îl condamnă pe Zola la un an închisoare. Zola se refugiază în Anglia. Dar cînd locotenent-colonelul Henry mărturisește a fi fabricat un document acuzator și se sinucide, revizuirea procesului Dreyfus este autorizată. Consiliul de război pronunță încă o dată o condamnare la zece ani de detențiune împotriva lui Dreyfus, dar președintele republicii Loubet grațiază pe condamnat. Abia în 1906 se obține a doua revizuire a procesului și, de data aceasta, este recunoscută inocența căpitanului, care este repus în funcțiunile sale militare, este înaintat și decorat cu „Legiunea de onoare". Lunga afacere Dreyfus a împărțit Franța în două tabere, dintre care una cerea înăbușirea scandalului, pentru a salva onoarea armatei, în timp ce cealaltă dorea lumină deplină și restabilirea dreptății călcate în picioare. Inimiciția dintre cele două tabere era atît de adîncă, încît conflictul izbucnea în fiecare moment, chiar între cei mai vechi prieteni, și se prelungea pînă în sînul familiilor. Caracterizarea oricărui om se făcea după poziția adoptată în acest conflict. Roger Martin du Gard a descris profunda tulburare a Franței în epoca afacerii Dreyfus în romanul dialogat *Jean Barois*. Romain Rolland a descris-o în *Jean Cristophe*. Care este atitudinea lui France în această vreme? Intervievat de ziarul *L'Aurore*, France se pronunță pentru revizuirea procesului și

declară că instanța care îl condamnase pe Dreyfus este o instituție medievală: „*Ori de cîte ori* — spune el — *tendințele democratice se vor izbi de astfel de resturi ale trecutului, vor fi dezordini*". Condamnă agitația antisemită pe care Drumont o întreținea în jurul procesului. Cînd în 1898 Zola publică scrisoarea lui de acuzație, France i se alătură și iscălește cererea de revizuire. Și cînd în același an Zola este adus în fața justiției, France apare ca martor al apărării și aduce omagii confratelui său. Cînd consiliul ordinului „Legiunii de onoare" suspendă pe Zola, France renunță și el la rozeta de ofițer, pe care n-o va mai pune niciodată de aici înainte. Ia parte la întrunirile studențești de protest la „Școala normală superioară". Însoțește pe marele lui prieten, pe Jean Jaurès, tribunul socialist, la mitinguri muncitorești, unde ia cuvîntul. Jean Jaurès, spirit erudit și profund, orator de geniu, va avea o mare influență asupra lui France. În prietenia cu Jean Jaurès se dezvoltă conștiința socială a lui France și i se deschid căile socialismului. Cînd este arestat colonelul Picquart, France ia cuvîntul într-o adunare publică: „*Cetățeni* — exclamă el — *vom vorbi în numele justiției și al rațiunii, dar cu glas de tunet*". Revolta lui crește cînd se ajunge la soluția de compromis a grațierii. Cînd în 1902 moare Zola, France pronunță cuvinte răscolitoare în fața mormîntului: „*Zola n-a scos la lumină numai o eroare judiciară, el a denunțat conjurația tuturor forțelor violenței și opresiunii, unite pentru a ucide în Franța justiția socială, ideea republicană și gîndirea liberă... Ce minunat este geniul patriei noastre! Ce frumos este acest suflet al Franței care, în secolele trecute, a transmis Europei și lumii învățătura dreptății. Franța este țara rațiunii împodobite și a cugetărilor binevoitoare, pămîntul magistraților echitabili și al filozofilor umani, patria lui Turgot, a lui Montesquieu, a lui Voltaire și Malherbe. Zola a binemeritat de la patrie pentru că n-a deznădăjduit de soarta justiției în Franța... A fost un moment al conștiinței umane*".

Afacerea Dreyfus a fost pentru Anatole France experiența hotărîtoare în transformarea conștiinței lui

sociale și politice. În plină agitație pentru a doua revizuire, France intră în comitetul „Ligii pentru drepturile omului". Cînd izbucnește războiul ruso-japonez, France declară: „*Numai pătrunderea popoarelor în conducerea de stat va putea asigura prosperitatea generală prin libertate și ușurință a schimburilor. Numai socialismul internaționalist, năzuind totdeauna spre pace, poate reține popoarele pe marginea prăpastiei.*" Anul 1905 este și acel al revoluției în Rusia. France participă la adunări în care-l condamnă pe țarul Nicolae al II-lea „la execrația universului", declară că „țarismul este lovit de moarte", atacă pe politicienii francezi care s-au aliat cu „autocratul asasin". Cînd la 21 iulie, după lunga frămîntare a celor doisprezece ani rămași în urmă, Alfred Dreyfus este înaintat și decorat, în cadrul unei festivități organizate în curtea „Școlii militare", France i se adresează: „*Solemnitatea de astăzi este încoronarea unei opere de justiție și de reparațiune. Dați-mi voie să vă strîng mîna.*"

În timp ce se desfășura afacerea Dreyfus, în intervalul 1897—1901, compune France una din operele lui cele mai însemnate, ciclul de romane care întregesc *Istoria contemporană: Ulmul din parc*, *Manechinul de răchită*, *Inelul de ametist*, *Domnul Bergeret la Paris*. Este o vastă frescă a societății franceze în momentul cînd se pregătea să pășească pe pragul noului secol. Subiectul ei principal îl alcătuiește povestirea manevrelor insinuantului abate Guitrel, care ajunge în cele din urmă să fie ales episcop într-un oraș de provincie. În primele două volume ale ciclului ne este prezentat mediul orașului provincial, în care cercurile clericale se înfruntă cu cele liber-cugetătoare și parlamentare. Încă din al doilea volum, centrul tabloului este ocupat de domnul Bergeret, conferențiar universitar, autor al unei lucrări de erudiție, relativă la pasajele marine din *Eneida*, *Virgilius Nauticus*, o altă incarnație a lui Sylvestre Bonnard și a lui Nicias, și care, ca și aceștia, însoțește evenimentele cu comentariul său sceptic și ironic. În al treilea volum, Guitrel a obținut locul de episcop, împreună cu i-

nelul de ametist, dar ironia domnului Bergeret a devenit mai amară și mai mușcătoare față de spectacolul josniciei din jur. Și cînd, la sfîrșitul operei, episcopul Guitrel se pronunță împotriva imoralității republicane, care îl înălțase totuși în scaunul său, demascarea întregii comedii politice și mondene devine plină de cruzime. Unde mai pot fi găsite suflete simple și drepte? Din cealaltă pătură a națiunii, din clasa ofensaților și umiliților, îi iese în întîmpinare figura lui Crainquebille, un biet precupeț de legume, lovit de o condamnare nedreaptă și care privește cu perplexitate, cu ucigătoare îndoială, sentința justiției de clasă care-l pusese în afară de obștea frățească a oamenilor. Lungile studii istorice ale lui Anatole France îl indicau pentru o lucrare de sinteză asupra istoriei Franței, pe care o și întreprinsese fără a ajunge s-o publice vreodată, uitată, precum a fost, în arhiva editorului Lemerre. Medievistul dă totuși la lumină *Viața Ioanei d'Arc*, care, întocmai ca *Isus* al lui Renan, este explicată, în sens opus interpretării mistice, ca o personalitate umană, printre ale cărei resorturi sufletești recunoaște fenomene psihice excepționale. Cartea apare în 1908 și prefața ei conținea considerații politice și sociale care, după incidentele provocate de colonialismul european în diferite puncte ale lumii, dobîndeau o teribilă actualitate: „*Cred în uniunea viitoare a popoarelor* — scrie France — *dar ar trebui să fii lipsit de orice înțelegere a lucrurilor pentru a păstra siguranța că pacea nu va fi tulburată. Teribilele rivalități industriale și comerciale care sporesc în jurul nostru ne fac să presimțim mari conflicte viitoare și nimic nu ne asigură că Franța nu se va vedea împinsă, la un moment dat, într-o conflagrație europeană sau mondială. Și obligația în care se găsește de a răspunde nevoilor apărării ei nu sporește cu puțin dificultățile pe care i le cauzează o ordine socială profund tulburată de concurența producției și antagonismul claselor...*" Reflexele sinistre ale unui război mondial luceau în zarea lumii. Creația lui France intra acum într-o perioadă nouă. În afară de romanul *Zeilor li-e sete*, săgetătoare evocare a Parisului revoluționar din epoca

Terorii, imaginația povestitorului plăsmuiește chipurile și faptele viitorului într-o serie de noi narațiuni: *Pe piatra albă*, *Insula pinguinilor*, *Revolta îngerilor*. Viziunea catastrofică a prăbușirii capitalismului și a conflagrației universale se completează cu schițarea societății comuniste a viitorului, în care proletariatul, luînd puterea de stat, instituie pretutindeni regimuri republicane, unește popoarele și înlătură pentru totdeauna războaiele. Cînd în 1913 guvernul se gîndește să sporească stagiul militar la trei ani, France protestează. Măsura anunța războiul care se apropia. La 31 iulie 1914 Jaurès este asasinat. Durerea lui France nu cunoaște margini: „*O spun cu un dureros orgoliu: a fost prietenul meu. L-am văzut de aproape... Știința lui era sigură și profundă... Martiriul a încoronat viața sa și l-a transformat într-un exemplu pentru toți bunii cetățeni. Inima prea plină mi se sparge. Nu mai pot decît să îngîn. Durerea mă sufocă la gîndul că nu-l voi mai vedea, pe el, una din inimile cele mai mari, din geniile cele mai vaste, din caracterele cele mai nobile.*“ A doua zi izbucnea războiul. Anatole France se alătură acum efortului națiunii care trăia durerea unei noi invazii a teritoriului său. Bătrînul de șaptezeci de ani cere să fie primit în rîndurile active ale armatei. Boala îl împiedică să ducă la capăt acest proiect. Cînd se va sfîrși măcelul? Răspunzînd întrebării unui ziarist american, France scrie: „*Nici Franța, nici aliații săi, nici lumea întreagă nu vor cîștiga nimic dintr-o pace care va lăsa să subsiste acea cauză perpetuă a războiului: militarismul german*“. Războiul a luat sfîrșit. Tratatul de la Versailles i se pare însă a conține sămînța altor conflicte viitoare. Dar Revoluția din Octombrie cucerește simpatia lui. În același an aderă la Partidul comunist francez. Dorește o împăcare sinceră cu poporul german care ar reveni pe căile democrației. În cursul unei vizite la Berlin întîlnește pe profesorul Einstein. Venea de la Stockholm, unde i se înmînase premiul Nobel. Dar curînd o altă distincție îl semnalează comentariului mondial: un decret al Sfîntului Oficiu de la Roma, cu data de 31 mai 1922, declară punerea

la index a tuturor operelor sale. Ultima lucrare a lui France e o nouă scriere autobiografică, *Viața în floare*, care completează pe cele anterioare: *Cartea prietenului meu*, *Pierre Nozière*, *Micul Pierre*. Ziarul l'Humanité publică din cînd în cînd mesajele sale. Într-o scrisoare către Marcel Cachin, afirmă că războaiele moderne au fost „*opera marilor industriași ai diferitelor state, care le-au voit, le-au făcut necesare, le-au săvîrșit și le-au prelungit*". Boala slăbește cu totul pe bătrînul de optzeci de ani. Moare la 12 octombrie 1924.

Anatole France a fost unul dintre cei mai reprezentativi artiști ai Franței, pentru că a fost unul dintre francezii cei mai reprezentativi. Descinzînd dintr-o veche spiță țărănească, a manifestat prin jovialitate, vervă și petulanță, unele din trăsăturile cele mai tipice ale temperamentului francez. Rabelais pare unul din străbunii lui. A fost apoi un copil al Parisului. Formația lui s-a desăvîrșit în impresiile marii capitale, în care o viață populară de o deosebită vigoare se desfășoară printre monumentele uneia din cele mai vechi culturi ale lumii. Nimeni n-a cunoscut și n-a descris cu mai mare delectare frumusețea orașului natal: chipul în care se așază lumina pe pietrele vechilor lui clădiri, grădinile și parcurile orașului, reflexele Senei, bulevardele străjuite de lungul șir al castanilor, lungile și mărețele lui perspective. A absorbit toată cultura adunată în acest oraș. I-a răscolit toate bibliotecile, i-a citit toate cărțile. A îndrăgit chipul omenesc format în acest centru de cultură, pe eruditul spiritual, tolerant și bun, al cărui model a influențat propria lui personalitate. Acest tip omenesc se lega cu vechile tradiții de cultură ale Atenei și Romei, așa încît, fără să părăsească cetatea natală, studiosul putea menține legătura cu izvoarele umanismului. A asimilat, în fine, tradiția revoluționară a Parisului. A fost discipolul și continuatorul revoluționarilor francezi. Acest francez, acest parizian a gîndit, a simțit și a luptat pentru întreaga omenire. A fost un mare artist cetățean. Din acest punct de vedere spița lui descinde din Voltaire, din Diderot, din Hugo. A

absorbit în sufletul lui sucul cel mai nutritiv și mai dulce al patriei și l-a făcut să urce în fructe și flori cu care a hrănit și a îmbălsămat întreaga omenire.

Cum se răsfrîng aceste particularități ale omului și scriitorului în arta sa? Negreșit, imaginația sa n-are fecunditatea fabuloasă a unui Balzac. N-a închipuit atîtea situații și atîția oameni, n-a făcut în aceeași măsură „concurență stării civile". Romancierul se însoțește totdeauna cu ideologul și cu moralistul. Narațiunea alternează în operele lui cu comentariul. Și printre figurile cele mai izbutite pe care le-a creat se remarcă chipul omului reflexiv, în mintea căruia lumea se răsfrînge ca problemă și subiect de meditație. Sylvestre Bonnard, Nicias, Jerôme Coignard, Bergeret, Brotteaux des Ilettes din *Zeilor li-e sete* fac parte din această galerie de tipuri, în care se răsfrînge propria lui personalitate, căci acest povestitor și romancier a dat totdeauna creațiilor sale temelia amintirilor și a impresiilor lui celor mai personale. Un curent de lirism străbate deci întreaga lui creație, chiar în critica literară pe care a practicat-o ca pe un gen al literaturii. Cînd n-a scris romane nutrite din observația de sine și din observația societății, a scris povestiri alegorice, menite adică să ilustreze o concepție generală a spiritului, cum făcea Voltaire, sau romane utopice, ca Wells. A scris apoi cărți de cugetare, de maxime și reflecții. Dar, ca și critica, filozofia este pentru el un gen literar, astfel că, citindu-le, ne bucurăm nu numai de ingeniozitatea vederilor, dar și de chipul în care ele sînt spuse. Ironia este mijlocul de căpetenie al artei lui France. Această ironie procedează prin așezarea faptului particular într-o perspectivă generală și filozofică atît de vastă, încît cel dintîi pare a căpăta deodată o însemnătate exagerată și care ne amuză. După cum a observat o dată criticul Jules Lemaître, în loc de a scrie: „*În această grădină m-am jucat pe cînd eram copil*", France pronunță cu gravitate ironică: „*În această grădină am învățat, jucîndu-mă, să cunosc unele parcele ale bătrînului univers*". Tonul gravității filozofice, în împrejurările cele mai modeste, este unul din izvoarele

ironiei lui France. Alteori, asociază aspecte umile cu situații mărețe și care le depășesc nemăsurat, încît contrastul obținut devine neapărat înveselitor. Privindu-și pisica, Sylvestre Bonnard îi spune: „*Amilcar, prinț somnolent al cetății cărților, paznic nocturn! Asemeni pisicii divine care a combătut pe necredincioși în Heliopolis în noaptea marii lupte, tu aperi împotriva mizerabililor rozători cărțile pe care bătrînul savant le-a dobîndit cu banul lui modest și cu un zel neostenit. În această bibliotecă protejată de virtuțile tale militare, dormi, o, Amilcar, cu moliciunea unei sultane. Căci reunești în persoana ta aspectul formidabil al unui războinic tătar cu grația îngreunată a unei femei din Orient.*“ Puțini sînt artiștii care să fi scris o proză mai muzicală ca a lui Anatole France, cu o ușurință mai grațioasă. Vorbind despre stilul maestrului, Jean Jaurès a observat o dată: „*Proza franceză n-are, la nici un alt scriitor, mai multă ușurință și fluiditate. Cuvintele și-au pierdut, pentru a spune astfel, greutatea lor materială. N-au nici strălucire brutală, nici asprime, nici cîrlige, nici unghiuri. Ele alcătuiesc transparența cea mai curată. Totul se mișcă, idei, forme, ființe, într-o lumină atît de pură, atît de egală, și cu o mișcare atît de ușoară, în curbe atît de armonioase și simple, încît realitatea cea mai precisă, cea mai minuțioasă, dobîndește ceva imaterial.*“ Dar această artă adusă la un mare grad de perfecțiune își trage seva din cele mai adînci și mai sănătoase tradiții ale poporului și ale limbii lui. Răspunzînd anchetei unui scriitor al vremii, Charles Morice, într-un moment în care simbolismul înstrăina arta de realitățile naționale și de popor, Anatole France a spus: „*Epocile cele mai frumoase ale artei au fost epoci de armonie și de tradiție. Au fost epoci organice. Nu era lăsat totul pe seama individului. Este puțin lucru un om și chiar un om mare, atunci cînd este lăsat singur. Nu se observă îndeajuns că un scriitor, chiar cînd este foarte original, mai mult împrumută de la alții decît inventă. Limba pe care o vorbește nu-i aparține; forma în care-și toarnă cugetarea, odă, comedie, povestire, n-a fost creată de el: nu posedă pe seama sa nici sintaxa nici prozodia. Chiar cugetarea*

îi este suflată din toate părțile. Să avem înțelepciunea de a recunoaște: operele noastre sînt departe de a ne aparține cu totul. Ele cresc în noi, dar rădăcinile lor se întind în toate părțile solului care le hrănește. Să mărturisim deci că datorăm mult tuturor oamenilor și că publicul este colaboratorul nostru." Și în altă parte, vorbind despre limba literară: „*Artistul cel mai savant este obligat să păstreze caracterul național și popular; el trebuie să vorbească limbajul public. Dacă vrea să-și croiască un idiom particular în idiomul concetățenilor săi, dacă socotește că poate să schimbe în voie sensul și raportul cuvintelor, va fi pedepsit din pricina orgoliului și impietății sale. Întocmai ca lucrătorii turnului lui Babel, acest meșter nedibaci al limbii lui materne nu va fi înțeles și de pe buzele lui se va desprinde numai un murmur confuz.*"

Observațiile acestea rezumă și explică marele prestigiu și profunda influență a operei lui Anatole France artist al țării, al orașului și al limbii sale, înfrățit cu soarta poporului său în toate aspirațiile acestuia către dreptate și libertate. Din aceeași pricină opera lui Anatole France a găsit audiență și a trezit dragoste și admirație în toate țările, în toate cetățile și la toate popoarele care continuă să lupte pentru justiție și descătușare. Este o împrejurare de care se cuvine să ne amintim acum cînd se comemorează 30 de ani de la moartea și 110 ani de la nașterea lui.

II

LITERATURĂ ROMÎNĂ

ANTON PANN

Dacă ar mai trăi astăzi, văzîndu-ne adunați spre a-i aduce laudele noastre, Anton Pann s-ar mira din cale afară. Contemporanii nu i-au dat atîta cinstire. Îl văd cu fesul în cap, cu giubeaua în spinare, învîrtind în mîini mătăniile lui de lemn bine mirositor, aduse de la Sfîntul Munte. El ne-ar spune: „*La părul lăudat cu sacul mare să nu te duci. Cînd ești poftit la vr-o masă, pleacă sătul de-acasă. Cînd eram la mama și eu știam să cos, că mama împungea și eu trăgeam acul. Tot țiganul își laudă ciocanul.*“ Dar fiindcă nu era cu totul lipsit de conștiința de sine, ar fi adăugat îndată: „*Lumea să te laude, cîinii să te latre. Pe mine cîți cîini m-au lătrat, toți au turbat. Cine are vecini răi se laudă singur.*“ În jurul anului 1830 și mai ales după această dată, cînd se desfășoară activitatea lui literară, existau scriitori învățați, la curent cu literatura marilor țări de cultură. Un personaj al lui Costache Negruzzi, dintr-una din nuvelele lui, citește pe Balzac. Grigore Alexandrescu știa să recite pe de rost epistolele lui Boileau. Stamati cunoștea pe Pușkin. Ce să mai spun de tînărul Kogălniceanu? Știința istorică și juridică cea mai înaltă îi era cu totul familiară. Anton Pann a declarat o dată că nu este un scriitor învățat. „*N-am învățat nici o limbă din cele poleite*“, spunea el în prefața *Fabulelor și istorioarelor* din 1831. Și cu acel tact al omului care

îşi vădeşte limitele sale, pentru a putea vorbi mai cu înlesnire despre meritul său, el scrie: „*De veţi găsi vreun cusur în stil, nu aveţi drept să mă osîndiţi, fiindcă m-am dezvinovăţit, spuindu-vă că eu altele n-am învăţat decît din mica copilăria mea mi-am bătut capul ca să ajung desăvîrşit în meşteşugul muzicii bisericeşti, în care am şi izbutit. Aceasta am învăţat, domnilor, şi de poate cineva să găsească vreun cusur asupra acestui meşteşug, ruşinea mea va fi, că a mă lăuda singur nu-mi este de folos*“. Lipsă de cultură, neînvăţătură? Stăm pe gînduri şi ne întrebăm: există numai cultura mijlocită prin tipar? Este învăţat numai omul care a zăbovit în multe şi bogate biblioteci? Deşi în profesiile pe care le exercităm noi, profesorii, avem în permanenţă nevoie de cinci sau de şapte mii de volume, ne putem lămuri din ele că există şi altă cultură, agonisită în experienţele unei vieţi pline de mişcare, cu dese schimbări ale locului şi îndeletnicirilor, cu multe observaţii făcute asupra oamenilor, asupra moravurilor şi năravurilor lor. Mai ales, dacă urechea este atentă şi mintea ascultătorului este subţire şi prevenită, încît ştie să distingă îndată vorba cu miez şi cuvîntul de duh, învăţătura omului poate deveni foarte întinsă şi preţioasă. O astfel de învăţătură a avut Anton Pann. Numărul paremiilor, al snoavelor şi fabulelor, al cuvintelor şi deci al noţiunilor, al trăsăturilor de moravuri şi de caracter, pe care Anton Pann le-a reţinut, este atît de mare, încît în comparaţie cu el toţi scriitorii vremii par mai degrabă la un început de drum. Întreaga cultură transmisă prin oralitatea populară a fost însuşită de Anton Pann. Şi această cultură este atît de vastă, iar el o produce cu un debit atît de neistovit, în construcţii obţinute prin acumulări atît de uriaşe, încît pentru a găsi un alt scriitor pe măsura lui, trebuie să-l căutăm printre vechii povestitori ai Renaşterii, un Boccaccio, un Rabelais, un Cervantes, scriitori care au reprodus în sinteze personale întreaga cultură populară a neamului din care făceau parte, sporită cu aluviunile depuse de înţelepciunea şi fantezia altor multe neamuri, unele foarte îndepărtate şi foarte vechi.

Cum și-a însușit Anton Pann această cultură? Citind harnic în cartea vieții. Se născuse către sfîrșitul secolului al XVIII-lea într-un sat din Bulgaria, la Sliven, unde tatăl lui, un căldărar romîn, își exercita meșteșugul. Mama era o grecoaică și se numea Tomaida. Au fost mereu schimburi de oameni între sudul și nordul Dunării. Așezări romînești în Bulgaria și așezări bulgărești în țările romîne n-au fost de loc rare în lumea deopotrivă oprimată de administrația feudală a vremii. Cînd birurile nu mai puteau fi plătite și oamenii stăpînirii căutau pe vreun nemulțumit sau vreun rebel, acesta își încărca lucrurile în lotcă și, dibuind un drum de apă prin păpuriș și printre ostroave, căuta țărmul salvator dincolo, în sudul marelui fluviu. Refugiatul se instala ca mic negustor sau meșteșugar într-un loc unde se aflau și alți oameni de același neam cu el și, în mica obște formată pe această cale, se vorbea limba de-acasă, se auzeau zicalele și snoavele strămoșilor. Este o împrejurare cu totul remarcabilă faptul că una din cele mai bune limbi romînești ale secolului al XIX-lea, limba lui Anton Pann, s-a format în afară de granițele țării străbune. Populația creștină a peninsulei Balcanice, adică oamenii aparținînd claselor exploatate, trăia în groaza semilunii. Pașii apăsau cu pumnul greu peste raialele lor. Unii oameni își luau lumea în cap și plecau în haiducie de baltă. Alții rămîneau acasă, în strîmtele lor ateliere, cîrpind papucii localnicilor sau ciocănind arama, ca tatăl lui Pann, vreun Pandele sau Pantelimon. De multe zeci de ani creștinătatea apăsată, plugarii iobagi și micii negustori sau meseriași ai satelor și tîrgurilor așteptau mîntuirea de la țarul tuturor rușilor. Nădejdea aceasta se animă în 1806 cînd începe războiul ruso-turc. Oamenii încep acum să vorbească mai liber, să-și spună păsurile lor. Dar cînd Napoleon amenință din Apus și armatele ruse sînt chemate să întîmpine pe năvălitor, un mare val de oameni le însoțește peste Dunăre. Doi frați de-ai lui Pann cad în bătăliile din jurul Brăilei. Tomaida cu unicul ei fiu rămas în viață află adăpost la Chișinău. Anton găsește aici un oraș mare, cu grădini întinse. Bisericile strălucesc cu clo-

potnițele lor aurite. Dinăuntru se aud cîntări mărețe. Coruri pe mai multe voci și preoți înveșmîntați în odăjdii fastuoase intonează axioane și irmoase, tropare și condace, cum nu se puteau auzi într-o mică biserică de sat. Anton este primit în corul bisericii catedrale. Este rînduit printre soprani. Are o voce limpede și plăcută, pe care vîrsta n-o va altera. Aici va pune el baza învățăturii sale muzicale, cu care se va mîndri mai tîrziu și-i va da un loc printre reformatorii muzicii bisericești în Principate. Nu rămîne totuși mult la Chișinău. După 1810 apare în București.

Cum arătau Bucureștii și cum trăiau oamenii în timpul ultimelor domnii fanariote și al celor dintîi domnii naționale ne putem face o idee din multele documente ale vremii, printre care scrisorile adresate de Ion Ghica lui Vasile Alecsandri au darul de a ne aduce vii trăsături de moravuri și mici amănunte semnificative, mai prețioase uneori pentru cunoașterea trecutului decît documentele oficiale. Istoria este viață trăită și cei care au trăit-o știu să ne vorbească despre ea cu mai mult folos pentru noi. Revoluția lui Tudor va trece peste acea lume cutremurînd-o, dar fără s-o prăbușească. Cetățuia feudală va trebui să primească alte multe lovituri de catapultă, pînă să cadă la pămînt. Înainte și după 1821 se continuă, într-un fel, aceeași viață. Iată mai întîi orașul. Dîmbovița străbătea Bucureștii într-un curs atît de sinuos, cu dese poduri legănate azvîrlite de pe un mal pe altul, încît omul nu știa cînd se găsește pe partea stîngă sau dreaptă a rîului. Cînd apele veneau mari, cartiere întregi erau inundate. Umezeala se infiltra în temelia caselor și se urca pînă la cornișe. O mare construcție, palatul unui Ghica, se prăbușește, ros de umezeală. Mișună totuși pe străzile din jurul Dîmboviței o lume întreagă de negustori și breslași, tabaci și șelari, zlătari, ceaprazari, cojocari, blănari, croitori, cavafi, curelari, bogasieri, brașoveni, lipscani, brutari, cîrciumari și măcelari. Zarafii își scoteau micile lor cutii de lemn pe patru picioare și își vindeau galbenii și mahmudelele. Mai totdeauna domnea groaza în lumea isnafilor. Aga apărea în tîrg cu cîntarul și falanga. Vai de acela

pe care-l prindea cu ocaua mică. Îl bătea la tălpi cu nuiele şi-l ţintuia de urechi. Dar urmările erau curmate, îndată ce starostele breslei se înfăţişa la curte cu porcoiul de mahmudele. În timpul lui Caragea exacţiunile ajunseseră la culme, cu ajutorul marilor boieri cu barbă, aşa că, după cum ne spune Ghica, ieşise vorba: *Belu beleşte*, *Golescu goleşte*, *Manu jupuieşte*. Din malul Dîmboviţei se desfăcea printre grădini drumul care urca spre Mitropolie şi către dealul Filaretului. Era un loc păduros, cu arbori seculari, printre care, în nopţile de vară, nu mai conteneau cîntecele şi petrecerile. În stînga Dîmboviţei, urcînd panta, se întindea Podul Mogoşoaiei, atît de şubred pe-alocuri, cu multe scînduri lipsă, încît trecătorului în vreme de noapte i se întîmpla deseori să alunece cu piciorul în mocirla de dedesubt. Dar după ce treceai de biserica Sărindarului, lăsînd în stînga şi mai în fund locul de verdeaţă cu apele limpezi ale Cişmigiului, începea cartierul protipendadei. La Cişmeaua Roşie, domniţa Ralu, fata mai mică a lui Caragea, zidise un teatru. Veneau apoi casele Moruzeştilor, ale Manilor, ale Văcăreştilor, cu mari curţi cu acareturi şi grădini, pînă în marginea moşiei Filipeştilor, devenită mai tîrziu teren urban. Tineretul din protipendadă nu contenea cu chefurile. „*Pînă-n ziuă* — ne spune Ghica — *vuiau mahalalele de cîntece, de gîlcevi, de bătăi şi de lătrături de cîini*".

În acest oraş plin de cele mai izbitoare contraste sociale, în care exploatarea şi corupţia se răsfăţau în voie, dar plin de mişcare şi de loc auster, apare Anton Pann. Ion Ghica crede a-şi aminti de el ca de unul din elevii şcolilor ţinute pe prispa bisericilor şi în care se formau grămăticii boierilor şi cîntăreţii bisericilor. Informaţia nu este însă de loc sigură. Ea este cuprinsă într-o scrisoare intitulată *Şcoala acum 50 de ani* şi este datată din 1880. Dar la 1830 şi chiar mai înainte, Pann nu mai putea fi elev. Era cîntăreţ de biserică, autor şi editor. Tipărise mai multe *Calendare*, o culegere de *Cîntări de stea*. Trecuse prin mai multe episoade de dragoste, încheiate cu căsătorii nefericite. Cel din urmă se desfăşurase în 1827, cînd, ducîndu-se să predea muzica bisericească la seminarul din Rîmnicu-Vîlcea

și la Mănăstirea dintr-un lemn, se îndrăgostește de o maică tînără, cu care dispare peste munți, după ce o deghizase în costum băiețesc. Timpul petrecut la Brașov, cu iradieri în alte centre și, poate, pînă la Buda, a fost cel mai bogat în urmări pentru activitatea lui Pann.

La începutul secolului trecut începuse în Ardeal o mișcare de cărți poporane, care continua o îndrumare mai veche, provenită din literaturile Apusului. Pe la începutul secolului al XV-lea începuse descompunerea orînduirii feudale, o dată cu noua lume burgheză care va crește mereu de aci înainte. Teme care proveneau din marile poeme ale cîntecelor de gesta sau din romanele curtene, ca și alte multe întîmplări închipuite pe care și le povestea epoca feudalității, intră în narațiuni mai scurte răspîndite în popor, cu o profuziune sporită îndată ce invenția tiparului, la mijlocul veacului al XV-lea, pune la îndemîna mulțimilor un însemnat instrument de cultură. Valul trece din tărîm în tărîm și atinge, la începutul secolului al XIX-lea, pămîntul Ardealului și pe romîni, dintre care doi scriitori, Vasile Aaron și Ioan Barac, se consacră compunerii de cărți poporane. Vasile Aaron publică *Patima lui Isus Hristos*, povestirile *Sofronim și Harita*, *Piram și Tisbe*, *Anul cel mănos*, *Leonat din Longobardia și nevasta lui Dorofata*. Ioan Barac tipărește *Risipirea Ierusalimului* și poema *Arghir și frumoasa Elena*, apoi o traducere a *Halimei* și altele.

Activitatea lui Aaron și Barac i-a dat lui Pann ideea de a o continua. Spiritul lui era un neistovit tezaur de snoave, de cuvinte de duh, de cîntece, mult prețuit în adunările vesele ale vremii. La poalele Dealului Mitropoliei și pe Dîmbovița se întindeau vestitele grădini ale lui Deșliu, Pană Breslea și Giaferi. Noaptea, în timpul verii, nu mai conteneau cobzele sub copaci. Și cînd veneau primele poloboace cu must de la viile așezate dincolo de Filaret sau mai de departe, de la Valea Călugărească sau de la Drăgășani, începea o vastă frenezie, ca în dionisiile antice. Se auzeau cîntece de lume, în care Fanarul presărase sarea anacreontică: „*Cine la amor nu crede / N-ar mai călca iarbă*

verde. Ah, amor drăgălaş, / Vedea-te-aş călugăraş. Ardă-ţi rochiţa pe tine / Cum arde inima-n mine, Raţa ici raţa colea, / Raţa paşte papura, Jupîne povarnagiu şi altele. Cîntau trubadurii vremii, unii din ei cîntăreţi de biserică, alţii procopsiţi de boierii care găsiseră în cîntecul lor desfătare şi acel sentimentalism, nu foarte demn, al boierimii noastre, atît de orientale prin gust şi înclinaţii. Cîntau Nănescu, Unghiurliu sau Chiosea-fiul. Iancu Moruzzi, Bărbucică Văcărescu, fraţii Bărcăneşti, Costache Facca nu puteau fără ei. Pe unul, Nicolae Alexandrescu, l-a căftănit Grigore Ghica, ajuns domn al ţării, făcîndu-l cafegibaşa. Într-un rînd a apărut şi un tinerel înalt de statură, rumen la faţă, cam gîngav, dar mare mucalit şi excelent muzicant. Era Nicolae Filimon, cîntăreţ la biserica Batiştei, corist în trupa madamei Carl, flautist în orchestră, apoi cronicar muzical şi, în sfîrşit, autorul *Ciocoilor vechi şi noi*. Şirul acestor trubaduri sau truveri, reprezentînd o formă a artei populare care ar merita să fie cercetată mai de aproape, este destul de numeros în prima jumătate a veacului trecut. Din rîndul lor se ridică şi Anton Pann, care se deosebeşte totuşi de ei prin depozitul mai bogat al memoriei sale, printr-o imaginaţie capabilă să-l sporească, printr-un dar de observaţie care îl asociază cu multe trăsături împrumutate timpului şi lumii lui, dar mai cu seamă printr-o înţelepciune fină şi adîncă, în care se concentrau experienţele omului din Orient, adunate în multe şi lungi veacuri de opresiune.

Înapoiat din Ardeal, Anton Pann se aşază deci la lucru. Începe activa lui operă de autor şi editor care o dublează pe aceea de cîntăreţ. De la 1843 are şi o tipografie. Se deplasează adeseori în ţară, ascultînd şi notînd cu hărnicie proverbe şi snoave, care vor intra apoi în compunerea scrierilor sale. Îşi duce singur cărţile în tîrguri şi le vinde acolo. În copilăria mea am mai apucat colportajul de cărţi poporane, ca o formă încă vie a negustoriei, aşa încît îmi dau seama de aceea pe care o practica Anton Pann. În bîlciul de sfînta Mărie din Giurgiu, la acela din Cîmpulungul Muscelului, de la Rîureni sau la Moşii din Bucureşti, am mai văzut,

printre cele mai variate articole ale comerţului şi ale industriei începătoare, printre multele minuni oferite fanteziilor naive, alături de viţelul cu două capete, de copilul cu trei picioare sau de femeia cu trupul de peşte, în mijlocul zgomotului asurzitor, emanat de la izvoarele sonore cele mai variate, am văzut pe călugărul tăcut, descins de la schitul lui de munte şi oferind cumpărătorilor broşurelele întinse pe o maramă, *Visul maicii domnului*, *Minunile sfîntului Sisoe*, *Alexe, omul lui Dumnezeu*, alături de care nu rareori se întindeau pe taraba păzită de un negustor mereu pe drumuri *Alexandria*, *Tilu Buh-Oglindă*, *Istoria Ghenovevei de Brabant*, *Halima* sau *O mie şi una de nopţi*, *Archir şi Anadam* şi alte multe cărţi mişcătoare şi cuminţi, pe care am dorit de multe ori să le mai am în mînă, dar pe care rareori mi-a mai fost dat să le întîlnesc. Se opreau în faţa lor un ţăran care voia să ducă acasă o carte de petrecere, de învăţătură sau de pietate, o fată sau un soldat doritori să dea un prilej visării lor, cîte un om mai bătrîn dornic să regăsească o povestire a tinereţii, vreun mucalit din sate sau tîrguri, sigur că va afla acolo vorbe de duh, bune de-a fi repetate şi altora. Scoteau bănuţul de aramă şi plecau cu marfa lor uşoară, pe care o regăseau după decenii, într-un fund de ladă, nepoţii şi strănepoţii. Pentru toţi aceştia a scris Anton Pann, pentru imensul public popular, în mintea căruia cartea era ceva deosebit de ceea ce a devenit pentru noi. Mi se pare că ceva din farmecul cărţilor a dispărut pentru acel care o deschide cu spirit critic, adică în dispoziţia de a o judeca şi de a-i rezista. Dar acei care străbăteau altădată frumoasele cărţi poporane şi desluşeau cu oarecare greutate cuvintele şi legăturile lor, simţind cum din semnul tipărit se încheagă o imagine sau o gîndire, o întîmplare înfiorătoare sau veselă, o cugetare înţeleaptă, cartea era neapărat crezută şi influenţa ei asupra cititorului avea o putere pe care armătura critică a împuţinat-o. Scriind pentru acest public, Pann era un autor aparţinînd unui tip dispărut astăzi. Scriitor, tipograf, editor şi colportor, el ştie bine cui adresează cartea sa, care sînt gusturile şi nevoile morale ale aceluia care-l

va citi, ce-i cere acesta și ce trebuie el să-i ofere. Un autor modern se întreabă cu neliniște dacă își va găsi un public și cum va fi primită lucrarea sa. Această neliniște nu-l tulbură niciodată pe Pann. El știe bine cine se va opri în fața tarabei lui și cine va scoate bănuțul de aramă pentru a duce cu sine minunea cuprinsă în filele cărții lui. Scrie numai pentru acești oameni, nicidecum pentru literați și pentru critici, nici pentru publicul mai învățat, dar despărțit de sufletul naiv și curat al poporului, de care nu-l mai leagă nici o punte. Scrie deci cu naivitate, fără poleieli, fără atenție la convențiile care înlocuiesc adeseori talentul, dar de cele mai multe ori cu politețe și totdeauna cu mare finețe și cumințenie.

De unde provin nenumăratele teme ale scrierilor lui Anton Pann? El le-a cules mai întîi din imediata lui apropiere, de la părinți, de la oamenii cunoscuți la Sliven, apoi de pe lungile drumuri ale țării, din sate, orașe și bîlciuri, de la tovarășii de petrecere, de la nenumărați oameni pe care i-a cunoscut și i-a ascultat. Ne-a spus-o el însuși. Aceste opere sînt „*de la lume adunate și iarăși la lume date*". Dar pînă a ajunge la el, proverbele, snoavele, fabulele și glumele lui Anton Pann vin mult mai de departe, de peste țări și mări, încît cine ajunge să înțeleagă imensa arie a răspîndirii lor, pînă în momentul în care au ajuns sub pana scriitorului romîn, nu poate să nu se simtă mișcat de marea și tainica unitate a omenirii. Încă din 1883, un învățat, M.Gaster, a stabilit cîteva din izvoarele cele mai îndepărtate ale scrierilor lui Anton Pann. Cînd Gaster ajunsese în vîrstă foarte înaintată și trăia departe de țară, în 1936, el a revenit asupra acestei teme de cercetare a tinereții sale, făgăduind din nou în introducerea unei ediții a *Povestei vorbii* că va da la iveală studiul lămuritor al izvoarelor și paralelelor celor o sută de snoave care compun această operă. Studiul lui Gaster n-a mai apărut și dacă el nu se mai găsește nicăieri va mai trebui să așteptăm pînă cînd un alt erudit va găsi răspunsul aceloraşi întrebări. Răsfoim cartea lui Gaster și aflăm lucrurile cele mai surprinzătoare. Astfel povestirea

Archir și Anadam, publicată de Pann în 1850, provine din *Viața lui Esop*, o operă a Orientului asiatic, trecută apoi prin Bizanț și prin traduceri slavone și romînești, acestea din urmă semnalate în manuscrise din secolul al XVII-lea. În *Povestea vorbii* există o snoavă menită să ilustreze proverbul *unde e minte multă, e și nebunie multă*. Este vorba de o fată care dă pețitorilor ei răspunsuri ciudate și neînțelese, al căror sens se lămurește mai în urmă. O snoavă asemănătoare se găsește în *Gesta romanorum*, culegere de istorioare ale evului mediu, în renumita carte populară a italienilor, *Bertoldo*, apoi în povestirile semințiilor turcești din sudul Siberiei. În *Nastratin Hogea* al lui Pann ni se povestește cum eroul aude o dată că cineva poate intra în casele oamenilor, încălecînd pe o rază de lună. Încearcă experiența, cade și se lovește rău. Această snoavă se găsește printre fabliau-urile franceze ale secolului al XII-lea, în culegerea medievală *Disciplina clericalis* a lui Petrus Alphonsi, apoi în *Gesta romanorum*. În *Șezătoarea la țară* se narează, la un moment dat, povestea celor trei gheboși, soțul unei femei și prietenii lui. Aceștia murind în împrejurări care ar fi putut compromite cinstea femeii, urmează să fie aruncați de un hamal în apă. Isprava n-apucă să fie săvîrșită cu ultimul ghebos, care este părăsit la ușa unui cîrciumar. Cîrciumarul iese să vadă cine bate în ușa lui și lovește mortul pe care crede apoi că l-a ucis. Vrea deci să se scape de el și, de aci înainte, oamenii cei mai deosebiți, un pescar, un plugar, un vînător, un morar, se cred deopotrivă autorii asasinatului, pînă cînd zapciul lămurește, în felul său, întîmplarea. Povestirea aceasta a fost narată și de Barac. Dar originea ei urcă mai sus, la *Halima*, de unde a trecut deopotrivă în fabliau-urile franceze și în poveștile germane. Povestea lui Pann: *De cînd ploua cu cîrnați* din *Fabule și istorioare* vine din *Sindipa* persană, povestea celor șapte înțelepți, narată încă o dată de Mihail Sadoveanu în *Divanul persian*. Dar *Sindipa* ea însăși vine probabil dintr-un prototip indian, trecut printr-o versiune arabă și siriană, ajunsă într-o tra-

ducere grecească în secolul al XI-lea, într-una evreiască în secolul al XIII-lea, într-una latinească ulterioară, de unde francezii au scos *Le Roman des sept sages*, neogrecii o traducere a lor din secolul al XVIII-lea, pe care o tălmăceşte un manuscris romînesc de la sfîrşitul aceluiaşi secol şi o tipăritură, de la 1802, din Sibiu, făcută de un Simeon Pantea, *Istoria Sindipii filozoful*, de care va fi luat cunoştinţă Anton Pann, fie direct, fie prin relaţiunea unei persoane intermediare. *Planul simigiului* din *Fabule şi istorioare* povesteşte despre simigiul care, ducînd o tavă cu ouă în cap, plănuieşte cum s-ar putea îmbogăţi cu ele, sare de bucurie cînd se închipuie bogat şi sparge toate ouăle. Snoava seamănă cu fabula lui La Fontaine: *Pierette et le pot-au-lait*. Prototipul ei cel mai îndepărtat se găseşte în *Panciatantra*, vestita colecţie antică de povestiri ale Indiei. Am dat numai cîteva, puţine, exemple de izvoare şi paralele stabilite de Gaster în învăţata lui carte, *Literatura romînă populară*. Itinerariul celor mai multe din temele literare populare începe cu Orientul, în primul rînd cu India antică, unde a funcţionat fantezia cea mai productivă a omenirii, de unde a trecut, prin popoarele Orientului apropiat, la Bizanţ şi de aici la slavi şi la popoarele occidentale, luînd uneori apoi şi drumul invers, pentru a restitui Orientului ceea ce îi aparţinea cu titlul şi meritul creaţiei sau cel puţin al transmiterii. Studiile de felul celor întreprinse de Gaster şi de maeştrii lui sînt dintre cele mai bogate în sugestii. Căci iată că în timp ce naţiunile s-au opus mereu unele altora, în timp ce războaiele le divizau nu spre folosul lor, dar spre acel al agresorilor şi spoliatorilor, ele n-au întrerupt niciodată legăturile şi, în ciuda celor care doreau să le menţină separate şi înduşmănite, se continua neîncetat opera de unificare a conştiinţei omeneşti. O snoavă născocită în Orient este găsită hazlie şi înţeleaptă de oamenii ţărilor celor mai depărtate de izvorul ei, care au povestit-o din nou şi au vărsat-o în circuitul interior al literaturii lor populare. A auzit-o cineva, cu sute sau cu mii de ani în urmă, aproape de leagănul naşte-

rii ei, un marinar, un negustor sau un soldat. Aceştia au luat-o cu ei ca povestire gravată în memorie sau ca manuscris şi au purtat-o legănaţi de cămile sau de valurile mării, au povestit-o în porturi, la vreo masă de han, într-o adunare veselă de oameni, într-o tabără militară, într-un bîlci sau într-un loc de pelerinaj. Cei înapoiaţi din călătorii îndepărtate au povestit-o celor rămaşi acasă, mama sau doica au povestit-o unui copil somnoros, bunicii au spus-o nepoţilor. Prin toate aceste fiinţe a trecut un fir care a înconjurat de mai multe ori pămîntul şi care ne ţine pe toţi laolaltă ca membrii unei singure comunităţi, a marii comunităţi umane, zadarnic răşluită şi măcelărită de provocatorii războaielor. Pînă a se unifica prin raţiune şi instituţii, omenirea povestitoare este una. Anton Pann face parte din verigile marelui lanţ. Îl citim deci nu numai cu plăcere, dar, atunci cînd înţelegem lucrurile mai bine, şi cu emoţia de a stabili prin el contactul cu fantezia unică şi eternă a omenirii.

S-a spus uneori că Anton Pann este un folclorist. Nu încape îndoială că transcrierile sale au fost dintre cele mai întinse şi că scrierile compuse de el alcătuiesc un izvor folcloric de cea mai mare însemnătate. Mai ales în materia proverbelor, nimeni înainte de Zanne, care de altfel l-a folosit din plin, n-a dat o colecţie mai bogată a maximelor populare. Un folclorist este totuşi un om de ştiinţă şi meritul său constă în întinderea investigaţiilor şi în exactitatea transcrierilor sale. Nu aceasta din urmă a fost însă preocuparea lui Anton Pann. Scriitorul nostru dispune cu libertate de materia populară. Nu pregetă să-i schimbe forma, dacă prin accentuarea contrastelor sau prin versificare poate să obţină un relief mai puternic al zicerii. Interesul culegerilor lui Pann, mai cu seamă în *Povestea vorbii*, stă apoi în faptul că autorul surprinde apropierea dintre diferitele proverbe, auzite în împrejurările cele mai deosebite, şi le grupează după afinităţile lor, în capitolele unui adevărat tratat de morală practică, ale cărui teme sînt: „*despre cusururi sau uriciuni*, *despre pedanţi sau copilăroşi*,

despre vorbire, despre minciuni și flecării, despre năravuri rele, despre leneși, despre beție, despre lucrare, despre învățătură, despre negoț și tovărășie, despre amor și ură, despre neunire și neînțelegere, despre iuțeală și mînie, despre amicie sau prietenie ș a.m.d.“ Cîtă vreme morala n-a fost o știință filozofică, o ramură a sociologiei, ea a fost arta practică a vieții, profesată nu de gînditori sistematici, ci de oameni cu multă experiență, agonisită în condițiile unei existențe încercate. Mai ales cînd vechea fălnicie a lumii grecești decade, cînd cetățile își pierd libertatea sub apăsarea puterii macedonene din nord, cînd luptele de clasă devin din ce în ce mai acute, se pune problema cum poate fi viața tolerată, cum trebuie omul să trăiască. Și atunci filozofia nu mai este predată de un Platon frumoșilor copii ai vechilor ginți aristocratice, ci ea este împărtășită pe drumuri și în piețe de un om sărac, lucid și amar, care știe multe fiindcă a suferit mult. Diogene își ia toiagul, încarcă în spinare sacul cu merindea lui săracă, și pornește la drum însoțit de cîinele lui credincios, învățînd pe oameni că trebuie să-și limiteze nevoile, să se lipsească de bunuri, să disprețuiască prejudecățile, să se apropie de natură. Tipul filozofului popular, vorbind în numele experienței, devine unul din cele mai răspîndite în lumea sclavagistă, în epoca lungului ei amurg. După secole apare la Roma un sclav frigian foarte sărac, Epictet, care o ia înaintea nevoii, înfrîngîndu-și trupul prin suferințe și privațiuni și recomandînd răbdarea și pietatea. Epictet nu este un filozof învățat. N-a scris nimic. Poate nici nu știa să scrie. Vorbele i-au fost culese, pe măsură ce alunecau din gura lui înțeleaptă, de un discipol, de Arrian, care ni le-a transmis spre învățătura noastră. Din activitatea acestor moraliști practici s-a strîns comoara de înțelepciune a antichității din care omenirea s-a îndestulat mereu. Neîncetat s-a simțit nevoia alcătuirii unui repertoriu al înțelepciunii antice. Preocuparea a fost foarte vie în timpul Renașterii, cînd se produce receptarea masivă a culturii vechi. Și atunci un umanist al vremii, Erasmus din Rotter-

dam, adună în *Adagiile* sale tot ce i se părea a fi vrednic de păstrat în conștiința omenirii din cîte gîndise antichitatea. O parte din *Adagiile* lui Erasmus trece în *Hristoitia* lui Anton Pann. Naum Rîmniceanu compusese o culegere asemănătoare mai înainte. Dar este revelator faptul că scriitorul romîn care amintește în mod atît de surprinzător pe acei ai Renașterii prin plăcerea lui de a povesti, prin adîncul lui contact cu întreaga fantezie a poporului, îi amintește și prin tendința moralizatoare, inspirată de înțelepciunea vechimii. Trebuie să ținem neapărat seama de această trăsătură pentru a înțelege figura literară a lui Anton Pann. Folclorist? Desigur, pînă la un punct, dacă ne putem lipsi de rigoarea metodei științifice. Poet liric? Da, dar fără o conștiință lirică superioară, în *Spitalul amorului*, unde scriitorul sacrifică adesea pe altarul trivialului cîntec de lume al epocii. Povestitor? În cea mai mare măsură. Unul din cei mai buni ai secolului al XIX-lea, prin mulțimea și ingeniozitatea episoadelor, prin știința gradațiilor și a rezolvărilor. Dar povestitorul a stat totdeauna în serviciul moralistului. Ceea ce a urmărit Anton Pann în toate scrierile sale de seamă a fost să transmită o învățătură, o maximă de viață, o îndrumare pentru buna întocmire a unei existențe omenești. Făcînd așa, el continua linia filozofilor populari ai antichității, rămași multă vreme ca un tip viu în Orient, în întinsa arie a Bizanțului, și care mai produce încă în veacul al XIX-lea romînesc, alături de el, de Pann, figura pînă la un punct asemănătoare a unui Cilibi Moise, poate ultimul descendent a înțelepților rătăcitori, profesînd în tîrguri și pe străzi, ca cinicul Diogene altădată. Atît de puternică este însușirea de moralist a lui Pann, încît toate snoavele lui nu sînt debitate decît cu intenția de a ilustra o maximă, notată de el mai înainte sau rezultînd din ea, ca tîlcul ei mai adînc. Făcînd însă așa, ce podoabă a cuminteniei se desprinde din ea și cît adevăr cuprind tablourile lumii prin care scriitorul a trecut?

Morala lui Pann este a unui om din Orient, care a cunoscut timp de veacuri opresiunea și a învățat

să fie prudent, rezervat, răbdător, înțelegător al suferinței străine și gata să-i ajute și s-o ușureze. Este, desigur, aceea a unui om credincios. „*Temeiul înțelepciunii este frica lui Dumnezeu*“, ne învață scriitorul. Ni se recomandă fermitatea în credința proprie și toleranță față de toate credințele străine. „*Cinstește toate legile, dar te închină numai la a ta; căci cel ce se închină la două credințe, acela nici o lege n-are și la toți e-n ură mare.*“ Ferește-te de ingratitudine, că soarta e schimbătoare. „*Fii recunoscător făcătorilor tăi de bine în timpul cît ai avut trebuință de dînșii și nu-i uita în timpul fericirii tale ; că nu știi cum se întoarce soarta care umblă ca o roată, ea astăzi te înalță ca în dulap și mîine te dă peste cap.*“ Pune înțelegere și simțire în binefacerile tale. „*Pe omul înțelept și scăpătat sau sărac ajută-l mai cu simțiciune, măcar de orice lege ar fi; că a face bine nu este niciodată rău; precum zice proverbul: tu binele din mîini îl scapă și lasă să cadă măcar și în apă, că binele nu s-afundă, ci stă pe deasupra-n undă.*“ Moralistul recomandă rezervă față de cei mari: „*Cu mai-marii tăi daraveră să n-aibi*“. Ia-ți măsurile tale din vreme, căci înșelăciunea te pîndește: „*La stăpîn nu te băga fără tocmeală*“. Înțeleptul știe cu cîte primejdii îl înconjură stăpînitorii lui: „*Înaintea celor mari nu fi îndrăzneț la vorbă și grabnic la răspuns; ci te înfățișează cu sfială și răspunde cu socoteală; că toată graba strică treaba; iar vorba dulce mult aduce*“. Cîntărește-ți bine cuvintele și nu le lăsa să curgă cu ușurință. „*Cînd vrei să vorbești cu cineva, să-ți scoți cuvîntul prin trei lacăte, adică: unul să-l aibi la inimă, al doilea la gît și al treilea la buze: că dacă iese din gură, cuvîntul se duce iute ca vîntul; și nu-l poți ajunge nici cu armăsarul nici cu ogarul.*“ Sîntem preveniți împotriva ușurătății în vorbire: „*Păzește-te de vorbe fanfaroane sau flecare, nici întrebuința minciuni; pentru că minciuna întîi cade și ca plumbul în apă se afundă, iar în urmă iese ca frunza pe undă*“. După controlul cuvintelor se impune acel al sentimentelor și deprinderilor: „*Apără-ți ochii de invidieri sau zavistii, mîinile de răpiri și furtișaguri, gura de pîri și clevetiri și picioarele de către pasuri rele*“. Nu adînci zavistia între oameni:

„*De vei avea vecin rău sau vreun asupritor, nu purta în contră-i ură, să te asemeni lui... că cu oțet și cu fiere nu se face agurida miere*". Previne pe cei predispuși la vorbirea mînioasă: „*Cui îi iese din gură blestemul, îi cade în sîn ca ghemul*". Ferește-te de frecventările proaste, ca să nu ți se poată spune: „*s-a strîns rînced lîngă muced*". N-are încredere în justiția vremii: „*Ferește-te de certe și judecăți; că totd-auna e mai bine o învoială strîmbă, decît o judecată dreaptă*". Nu cădea în capcana lingușirii, dar fii atent la învățăturile omului înțelept: „*Pe omul cel înțelept, lipește-l cît poți de piept; și îi ascultă învățăturile, primindu-le cu sete, ca cînd ai bea apă dintr-o fîntînă rece; că mai bine e să te bată un înțelept decît să te laude un nerod*". Fii politicos, cultivă prietenia, dar fii rezervat și aici: „*Cercetează-ți vecinii și amicii sau prietenii; dar însă du-te mai rar și șezi puțin; nu fi ca anghira sau racul corăbiii, care ușor se aruncă în apă și cu anevoie se ardică; că e mai bine să pleci și să nu le pară bine, decît să șezi pînă să li se urască de tine*". Este recomandată atitudinea modestă: „*Cînd vei fi chemat la masa altuia nu grăbi să șezi la locul cel dintîi*". Nu fi zgîrcit: „*Scumpul nu e stăpîn pe banii săi, căci banii îl stăpînesc pe el*". Fii milostiv. „*Din mîna ta întinde și săracului o bucată de pîine.*" Fii ospitalier, caută tovărășie bună la drum și bagă bine de seamă unde te adăpostești: „*Păzește pe drum părăsit să nu apuci, vama împărătească să nu o ocolești și la cîrciuma unde vei vedea nevastă tînără și bărbatul bătrîn să nu dormi, că la asemenea loc se adună oamenii de toată mîna*". Poți lua diferite hotărîri în viață, dar fiecare la timpul ei: „*Sau fă-te ostaș, sau fă-te călugăr, sau te însoară, dar însă ostaș să te faci mai tînăr, călugăr mai bătrîn, și să te însori cînd ajungi în minte coaptă*". Mai ales în capitolul căsătoriei, moralistul vădește mare prudență: „*Cînd vei vrea să te însori, deschide ochii în patru ca să nu aduci pe dracul cu lăutari în casă*".

Toate aceste sfaturi ale înțelepciunii în viață, și altele multe sînt împărtășite de Archir nepotului său Anadam și alcătuiesc, în povestirea care poartă numele celor două personaje, un adevărat tratat de morală.

Maximele acestea produc cea mai mare plăcere cititorilor prin conciziunea formulării lor, prin comparațiile și metaforele care le animă, prin limba lor atît de savuroasă. Dar mai ales ele învie o societate întreagă, în lunga epocă de opresiune a despotismului oriental. Vedem prin ele, ca printr-un ochean care ne aduce aproape oameni și stări îndepărtate, dar actuale încă în epoca lui Pann, relațiile dintre oameni, dintre stăpînitori și supuși, dintre judecători și împricinați; îi vedem în frecventările lor de societate, în raport cu cei slabi, nenorociți sau săraci; cum călătoresc, fac negustorie, discută și se sfădesc, petrec și se însoară. Vedem, în fine, reacțiile unui om instruit prin toate relațiile vremii, atitudinea lui măsurată și plină de caritate și toleranță. Ceea ce domină etica înțeleptului format în această epocă era stăpînirea de sine și prudența. Căci era greu să trăiești în acea vreme întemeiată pe nedreptate, pe opresiune și exploatare, era greu să fii om neavut sau slugă, pus mereu în fața celor mari și puternici, călător pe drumuri nesigure, pîrît sau reclamant la un scaun de judecată. Pentru a te salva în grelele împrejurări ale vremii trebuia să ai minte multă, pricepere de oameni, fineţe și dibăcie. Etica lui Pann rezumă și reunește toate aceste însușiri, cărora le adaugă umorul care nu dă greş niciodată, cealaltă virtute cu care omul vremii se putea mîntui. Umorul te face să depășești un moment greu, mîngîie o amărăciune şi reface curajul şi încrederea în viață. Așa s-a format, din această frămîntare a vremurilor, arta de moralist și de umorist a lui Anton Pann.

Nenumărate au fost roadele acestei arte în *Povestea vorbii*, în *Nastratin Hogea*. Nu este cu putință să le rînduim acum pe toate, arătînd pe moralist în funcțiunea lui de narator. Va veni într-o zi un tînăr care va studia pe Pann, așa cum el merită, în multiplicitatea temelor lui, pentru a le plasa în circuitul lor mondial şi pentru a arăta ce au devenit ele sub mîna meşterului nostru, ce ecouri a reținut acesta din societatea lui, care a fost temperamentul, filozofia şi mijloacele lui artistice. În așteptarea acestui cercetător al viitorului, nu pot să nu privesc ceva mai de aproape

cel puţin cîteva din realizările lui Pann. Iată, de pildă, povestea care urmează, în *Povestea vorbii*, grupului de proverbe *Despre minciuni şi flecării*. Este vorba de un împărat al Răsăritului care a pierdut un inel cu o piatră făcătoare de minuni. Pristavii împărăteşti anunţă că va fi bogat răsplătit găsitorul lui. Vorba pristavului este auzită de un biet cîrpaci, trăind în mare sărăcie şi care ia atunci o hotărîre nebunească:

„Auzind atuncea pe pristav strigînd,
Şi-mpregiur copiii de foame plîngînd,
Le dete o gură să tacă din plîns,
Să-nţeleagă, lumea pentru ce s-a strîns
Şi-n urechi sunîndu-i că publicuiesc,
De inel şi darul cel împărătesc,
Începu să strige: «Nu mai publicaţi,
Eu îl ştiu, inelul, nu-l mai căutaţi».“

Dus în faţa împăratului, cîrpaciul precizează că poate afla inelul prin arta lui de ghicitor şi cere răgaz de patruzeci de zile, în timpul căreia să i se servească un tain bogat. Bunul-simţ al femeii se alarmează de această învoială extrem de imprudentă. Dialogul cîrpaciului cu femeia lui pune în lumină deznădejdea care l-a angajat pe improvizatul ghicitor pe o cale atît de primejdioasă. Patruzeci de zile de viaţă bună plătesc mai mult decît patruzeci de ani de sărăcie. Şi pe urmă, cine ştie? inelul va fi găsit poate în acest răstimp şi legămîntul cîrpaciului va rămîne fără obiect.

„Cînd va vrea norocul să-şi întoarcă pasul,
Nu aduce anul ce aduce ceasul.
Aşadar (zic poate) va da Dumnezeu
Cumva să-l găsească şi iacă scap eu.“

În vremea asta s-a înfipt un cui în inima marelui vizir, deţinătorul necinstit al preţiosului inel, care ajunsese la el după ce trecuse prin mîinile a patruzeci de slujitori. Acest vizir are conştiinţa neliniştită a unui Macbeth. Vorbele altfel destul de clare ale cîrpaciului, spionat de oamenii lui, sînt tălmăcite şi răstălmăcite; ele îi răpesc vizirului odihna nopţilor,

îi fac o față ca pămîntul, îl îngălbenesc „ca turta de ceară". Vizirul vrea atunci să dobîndească certitudini personale. Se deghizează ca slujitor și se înfățișează cîrpaciului. Vorbele din nou răstălmăcite ale acestuia îl decid pe vizir să i se deschidă. Dar oare va ști ghicitorul să păstreze taina pe care i-a încredințat-o? Aici intervine finețea bietului om din popor care cîștigă încrederea vizirului prin vorbirea lui plină de îngăduință:

„«O, Doamne! — răspunse bunul ghicitor —
Eu o știu pricina, frate slujitor,
Și tocmai d-aceea vremea prelungesc
Că îmi este milă lumea să muncesc;
Dar puteam inelul să-l ghicesc pe loc
Și băgam d-atuncea pe mai mulți în foc;
Ci crez omenirii, că om sînt și eu
Și greșim adesea toți lui Dumnezeu,
Dar el ne așteaptă să ne pocăim,
Nu ne pedepsește-ndată cum greșim;
Într-acest chip nouă pildă vrînd a da,
Ca și noi asemeni să putem răbda.
Și cu bunătate să ne folosim,
Să nu grăbim rău-n grab' să-l pedepsim.»
Umilit vizirul zise către el,
(Scoțînd totodată și acel inel):
«Iată dar inelul, că l-am găsit eu,
Și mă-ncrez în tine ca în Dumnezeu»."

Vizirul este sfătuit să bage inelul pe gîtul unei lebede din grădinile împărătești. Cînd sorocul se împlinește și este chemat la palat, ghicitorul cere sacrificarea lebedelor. Lebedele sînt tăiate și inelul este găsit, iar împăratul își ține făgăduința dăruind pe ghicitor cu caftan, armăsar și palat. Soluția problemei pe care cîrpaciul o aștepta de la întîmplare și minune este obținută deci pe cale psihologică, prin știința sufletului omenesc și a purtării cu oamenii.

Povestirea nu se oprește aici. Devenit celebru, falsul ghicitor este solicitat de împăratul unei țări vecine, care pierduse o decorație, „o cavalarie", cu

pietre prețioase. Cererea nu putea fi respinsă. Un tătar, trimis să-l aducă, însoțește pe ghicitor. Călătoria reunește pe doi oameni cuprinși de mari îngrijorări. Cîrpaciul se „vestejește", cum ne spune povestitorul, de grija că nu va mai putea răspunde încrederii puse în el; tătarul pentru că el însuși era hoțul decorației și, după o vorbă întîmplătoare a ghicitorului, interpretată în sensul preocupării lui, nu se îndoia de loc de facultățile minunate ale tovarășului său de drum. I se deschide așadar, ca și vizirul altădată. O stratagemă rezolvă din nou problema. Dar cînd falsul ghicitor se întoarce acasă, în palatul lui, nesiguranța și mîhnirea îl copleșesc, pentru că nu știe cum ar mai putea găsi răspunsul problemelor care i se vor putea pune în viitor. Se hotărăște atunci să rupă cu impostura lui, să spulbere echivocul în care trăia și, dîndu-și foc casei, se lamentează că i-a dispărut zodiacul care-l ajuta la ghicit. Împăratul nu-l oropsește pentru acest motiv, ci dimpotrivă. Un nou palat înlocuiește pe cel pierdut. Și povestea se termină cu un accent raționalist și cu invitația de a nu pune temei pe flecăreala ghicitorilor:

„Mulți săraci în lume cred în ghicitori,
Fără să-i cunoască că-s înșelători,
Fiindcă se întîmplă cu vreun cuvînt,
Ceva să ghicească zicînd numa-n vînt;
Dar vor lua pildă din acest cîrpaci,
Prin ce uneltire s-a vestit dibaci,
Și să nu mai puie-n ghicitori temei,
În bobi și cărți date de proaste femei".

Această încîntătoare narațiune, plină de mișcare și de culoare, cuprinzînd atîtea amănunte hazlii și ingenioase, manifestă în același timp o psihologie dintre cele mai juste, prin felul în care știe să redea dezvoltarea sentimentelor omenești, și mai ales, prin finețea și îndemînarea aceluia care se pricepe să le folosească. Este una din cele mai bune povestiri ale lui Anton Pann și una dintre acele care ilustrează mai bine ideile și atitudinile lui.

În afară de formula lui morală, care înfățișează atît de limpede rezultatele experienței unui om din popor într-un lung trecut de apăsare, țara veche trăiește cu mare relief în povestirile lui Anton Pann. În *O șezătoare la țară sau Călatoria lui Moș Albu*, un grup de povestiri înscrise într-o povestire de cadru ca în *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer sau ca în *Hanu-Ancuței* al lui Mihail Sadoveanu, ne întîmpină oameni, locuri, situații, moravuri, nenumărate înfățișări ale țării și ale epocii scriitorului. Iată cum pornește la drum, pe vreme de noapte, un oarecare Stan:

„Din București într-o toamnă plecînd pentru un drum lung,
Seara pîn'la Colintina abia putui să ajung.
Aci fiind hanuri multe aș fi putut să rămîi,
Și ca drumaș pedestru în acea noapte să mîi,
Dar ca să nu fac ca țiganul, carele cînd a plecat,
Și-a luat pila, ciocanul, și în tindă s-a culcat,
Viindu-mi aceste-n minte îmi iau traista pe ciomag
Și după ce ca tot omul un ciocan de rachiu trag,
O iau pe jos la drum iute, văzînd că s-a înserat,
Ca să ajung mai devreme să găzduiesc la vr-un sat."

Pe drum, Stan cade într-un puț uscat. În zadar strigă atunci cînd, dimineața, aude scîrțîituri de car. Nimeni nu-l aude. Îl descoperă niște copii care păsteau vitele. Părinții copiilor îl scot pe bietul Stan din groapă. Noaptea următoare cere adăpost unei femei, în satul care-i iese în cale. Bărbatul femeii, un cimpoier, îl primește cu prietenie și-l pune să joace, dar îl gonește cînd bagă de seamă că drumețul nu dă toată cinstirea păsatului oferit în covată. Nimerește, în fine, la o șezătoare. Apare preotul satului și arendașul grec, caracterizat prin vorbirea lui coruptă. Preotul oprește desfășurarea prea zgomotoasă a șezătorii. Moș Neagu propune ghicitori, în felul acelora ale lui Till Eulenspiegel, pe care preotul știe din cînd în cînd să le dezlege. Stan începe să

povestească și el: A fost odată un boier care se obligase față de împăratul său cu răspunsurile unor ghicitori. Neputînd să le dezlege singur, umblă prin cîrciumi și cafenele pentru a afla pe unul mai iscusit ca el. Sîntem în mediul urban. Oamenii vorbesc cu *bonjur* și *rezon*. Un pierde-vară al cafenelei se pricepe să dea răspunsurile căutate și este dus la împărat, căruia-i explică înțelesul unei enigme și-i evocă destinul omului din popor mereu expus arbitrarului stăpînitorilor. Enigma era: „*Ce e-n cinste priimit/Ș-apoi e și suduit?*“ Omul de cafenea explică:

„Zise: «Slăvite împărate! eu sînt cel nenorocit,
Carele am fost în cinste și am fost și suduit;
Că cum am ieșit din școală c-obicinuit atestat,
Moșul înălțimii tale fiind atunci împărat,
În curtea împărătească în slujbă m-a priimit
Și nici tatăl meu, poci zice, atîta nu m-a iubit;
Dar dimpotrivă asupra-mi ceva cînd se supăra
Cu cîte-i venea la gură striga și mă ocăra.
Și cînd îi trecea necazul, sau vina-mi cînd o uita,
Ca la un pămîntesc înger asupra mea să uita.
Murind el, eu iar în curte în slujba mea am rămas
La tatăl măriii tale moștenire sau miras;
Și el asemenea iarăși în cinste m-a priimit,
Dar cînd de vreo pricină pe mine se supăra,
Atunci să fugi, să iei cîmpii, vai de capul meu era!
Apoi necazul trecîndu-i iar ca întîi mă iubea
Mă chema cu binișorul și cu dulceață-mi vorbea;
În scurt am trăit cu dînsul, cum zic, dulce și amar!
Acum nu știu ce-mi vei face împărăția ta iar!...»“

Urmează alte numeroase povești, printre care și povestea celor trei gheboși, amintită mai înainte. Moș Popa povestește despre un oarecare Bunea care s-a pus să ridice un coșar pentru vite. Descrierea chipului în care lucrează Bunea, ajutat de nevastă, este dintre cele mai vii:

„Colo-n deal odată, era o căscioară
Unde ședea Bunea ș-a sa soțioară.
Ei nu avea vite decît numai vacă
Și lipsea asupra un coșar să facă,
Unde de o ploaie să s-adăposteze
Și la o ninsoare s-aibă să ierneze.
Bunea totd-auna dat fiind la muncă
Ca și toți, cu sapa, cu coasa în luncă,
N-avea cînd coșarul să și-l îngrădească
Zilele de lucru să nu le știrbească.
Nevasta lui însă, fără să mai tacă,
Tot mereu zicîndu-i ca să stea să facă,
În cele din urmă și el să apucă
Îngrijind nuiele și pari să aducă.
Cheamă pe nevastă, cu ea sfătuiește
În ce loc să-l facă și ce fel voiește.
După ce-mpreună planul își făcură
Și unul și altul cît se pricepură,
După rînduială întinde și sfoară
Lungul, curmezișul stînd tot el măsoară,
Pe linie dreaptă coșarul să-și facă,
Vrînd el la tot satul lucrul lui să placă.
Deci după ce face o cruce-n piept, sfîntă,
Se apucă-ndată parii șir împlîntă,
Începe-ngrădește, soața-i iar ca toate,
Sta tot împrejuru-i, ajută cît poate,
Dîndu-i cînd nuiele, cînd maiul să bată,
Dorind ca să-l vază cînd mai curînd gată.
Dînd și la soroace cîte-o săritură
Să-mpingă tăciunii, să-i facă hiertură,
Nu se zăboveește, se întoarce-ndată
S-apucă, ajută iar îmbărbătată."

Coșarul se înalță strîmb și Bunea îl strică o dată, de două ori și de trei ori, pînă cînd, după o săptămînă, construcția este ridicată fără cusur. Dar nevasta nu este de acord cu întîrzierea. Fiindcă nu consimte să recunoască dreptatea bărbatului, este lovită. Așa pățesc, pînă la urmă, toate femeile satului solidarizate cu veleitatea de independență, dar și cu încăpățînarea nevestei lui Bunea. Într-o altă povestire, un nerod,

întîlnit de un negustor, îi răspunde cu o neghiobie, care poate ascunde și neîncredere:

„De unde vii, mă creștine? El: Ia, din sat de la noi.
Îl întreabă negustorul: Din care sat de la voi?
El începu să-i arate cu mîna către un deal,
Iacă d-acolo, zicîndu-i, tocma de supt acel mal.
Bine, negustorul zice, dar ce sat este nu știu.
Satul nostru, el răspunde, și eu de acolo viu.
Nu așa, mă! iar îi zise, ci te-ntreb că acel sat
Pe a cui moșie este, și cum este botezat?
Moșiile, el răspunse, nu știi că sînt boierești?
E a coconului nostru ce șade la București,
Iar satu-l botează popa ca și pe la alte părți
Cu apă-ntr-o căldărușe, cum îi scrie lui în cărți.
Negustorul lung privindu-l, peste tot cum o fi fost,
Zise or că e Păcală, or că e un nerod prost!
Și în urmă cu întrebarea, despre sat vorba lăsînd:
Dar cum te cheamă pe tine? Îi răspunde el, zicînd:
Mă cheamă ca pe orcare: vino încoaci or vin-aci.
Negustorul ca de naiba începu a se cruci,
Dar cu chemarea-mpreună, negustorul iar urmă:
Cum te strigă? El răspunse: Mă strigă:
vino! u! mă!"

Răspunsurile nerodului se urmează cu aceeași adecvare neadecvată, care speculează echivocul, imperfecțiunea graiului omenesc. Procedeul este al lui Păcală. Numai arendașul grec bănuiește adevărata fire a omului. *Asta, frate, a fost un Păcală*, observă Kir Iani. În povestea unei fete, un bărbat se preface că e mort, pentru a-și încerca nevasta, dar este luat drept vîrcolac și omorît de-a binelea de locuitorii satului. Prilej pentru Moș Popa să reflecteze la primejdia superstițiilor și să recomande atitudinea raționalistă. Frumoase cîntece populare, culese din multe regiuni, încheie șezătoarea. Nu este toată țara veche aici, cu orînduirea și oamenii ei, cu țăranul iobag care-și are toate zilele date cu moșierii și arendașii, cu deprinderile, credințele

şi superstiţiile ei, cu hanuri, cîrciumi, cafenele şi şezători, cu drumuri nesigure de ţară, cu adăposturi în case de ţărani săraci, cu eresuri despre morţi prefăcuţi în vîrcolaci, cu judecăţi strîmbe şi cu tirani arbitrari, cu puţina minte a stăpînitorilor încrezători în minuni, dar şi cu dibăcia oamenilor măsuraţi care ştiu să folosească aceste metehne, cu şiretenia care se ascunde bucuroasă sub masca neghiobiei, pretutindeni cu hazul unei vremi care ştie să rîdă cu poftă? *O şezătoare la ţară* ca şi *Povestea vorbii* ocupă în literatura romînă locul pe care-l deţin *Decameronul*, *Till Eulenspiegel* sau *Simplicius Simplicissimus* în literaturile Apusului şi merită să i se recunoască, asemenea acestora, titlurile de universalitate pe care le merită prin atîtea însuşiri eminente. Valoarea operelor lui Anton Pann a fost rareori precizată şi limpede pusă în lumină. Critica şi istoria literară trebuie să-şi plătească încă datoria lor faţă de Anton Pann.

Ne spunem că, dacă Anton Pann va ajunge să fie cunoscut şi preţuit de oamenii altor ţări, nimeni nu-l va înţelege totuşi mai bine ca noi. Recitindu-l de curînd, m-am gîndit mereu la el. Am revăzut crucea aşezată pe mormîntul lui la biserica Lucaci. Aş fi vrut să-mi găsesc timpul pentru a revedea modesta lui casă din strada ce-i poartă numele. Lîngă biserica Batiştei, unde a cîntat, există un uriaş dud bătrîn, unul din cei mai frumoşi pomi din Bucureşti. Mi-am zis că Anton Pann trebuie să-l fi văzut tînăr. Urcînd spre dealul Filaretului, am trecut pe lîngă grădinile unde se auzeau cîntecele lui. Multe s-au schimbat în ţara noastră într-o sută de ani, dar uneori regăsesc în firea oamenilor, în vorba, în umorul lor ceva care mi-l aminteşte. A fost un om din mulţime şi a întrupat acele virtuţi ale ei, care l-au făcut să treacă biruitor prin vitregiile apăsărilor trecute. A avut multă minte, fineţe şi haz. Popoarele durează şi cresc prin astfel de însuşiri. Ne putem mîndri, gîndindu-ne că a fost înaintaşul nostru.

EMINESCU

Vreau să spun, în aceste puține pagini, ce este Eminescu pentru noi și ce poate deveni el pentru cititorul lui străin.

Despre cel mai mare poet liric al romînilor s-a scris mult în timpul vieții lui și după moartea sa. Contemporanii ne-au lăsat cîteva mărturii prețioase despre firea omului și a poetului. Posteritatea l-a transformat într-una din temele cele mai cercetate ale istoriei și criticii literare. S-au reconstituit detaliile vieții lui. I s-au stabilit izvoarele. I s-au clasificat temele și s-au explicat legăturile dintre ele. A fost considerat sub raportul contribuției lui la dezvoltarea limbii literare în secolul al XIX-lea și s-a încercat să se descifreze procedeele lui poetice. Fiindcă poetul a încetat să publice în al treizeci și treilea an al vieții sale, dar a lăsat un manuscris enorm, cu mult mai întins decît partea publicată a operei lui, s-a cercetat acest manuscris, s-au stabilit variantele poeziilor publicate și s-au tipărit opere pe care poetul nu le-a desăvîrșit sau nu s-a hotărît să le publice. Filiologia eminesciană a făcut mari progrese în ultimii ani. După lucrările lui G. Călinescu a urmat ediția critică a lui Perpessicius, încununată în 1953 cu masiva publicație a postumelor. Puțini alți scriitori romîni au fost mai răbdător, mai sîrguincios și mai atent studiați. În ciuda acestei mari desfășurări de forțe s-a omis totuși să se arate că Eminescu

a fost nu numai cel mai de seamă poet al romînilor, dar și o mare figură a liricii universale, unul din cei mai mari lirici ai secolului al XIX-lea. Astăzi, cînd apar noi traduceri din lirica lui Eminescu, mai desăvîrșite decît cele încercate în trecut, adevărul acesta trebuie exprimat.

Mai este oare nevoie a spune că universalitatea unui poet se constituie din materia particulară a împrejurărilor țării și a epocii lui? Răspunsul pe care un mare creator îl dă acestor împrejurări alcătuiește mesajul lui. Mesajul poetului atinge nu numai pe concetățenii lui din aceeași epocă, dar și pe cei care îi urmează și ale căror probleme pot rămîne multă vreme aceleași. Același mesaj poate găsi calea și către sufletele oamenilor aparținînd altor națiuni și altor timpuri, dar bucuroși totdeauna să regăsească un mare suflet fratern și adevărul unei simțiri și al unei expresii, limpezite în luptele poetului cu vremea sa.

A fost un om din nordul Moldovei. A văzut lumina zilei la Ipotești, în județul Botoșani, în 15 ianuarie 1850. Familia era rurală, fără să fie țărănească. Tatăl poetului și bunicul din partea mamei purtau mici titluri de noblețe. Căminarul Gheorghe Eminovici cumpărase mica moșie de la Ipotești, în județul Botoșani, încă dinainte de nașterea poetului. Era un om cu oarecare știință de carte și mai ales foarte pătruns de valoarea învățăturii, după cum o dovedește îndemnul de a-și trimite copiii la studii mai înalte, în străinătate. Mihai învață la Cernăuți, dar la început cu atît de puține succese, încît, după a doua clasă a gimnaziului, este judecat mai apt pentru a ocupa un loc de practicant la tribunalul din Botoșani. Revenită la Cernăuți, trupa de teatru a lui Vlădicescu-Tardini face atîta impresie asupra tînărului Eminescu, încît acesta se hotărăște s-o urmeze. În 1865 Eminescu revine la Cernăuți. Locuiește și primește învățămîntul profesorului Aron Pumnul, autorul unui sistem de reformă puristă a limbii. Cînd în anul următor Aron Pumnul moare, Eminescu se alătură altor conșcolari, publicînd într-o broșură ocazională prima lui poezie, rămasă de altfel cu totul neinfluențată de sistemul fante-

zist al maestrului. Din aceeași vreme pornesc spre Pesta primele poezii ale lui Eminescu care văd lumina tiparului într-o publicație periodică romînească, în revista *Familia* a lui Iosif Vulcan. Sînt inspirații de tot felul, poezii de dragoste și pasteluri idilice, cu figurația Renașterii tîrzii: Chloris își pune salbe de roze pe fruntea-i de crin, un fugar aleargă ca Eol, zefirii suflă prin buclele negre ale amantelor. Din cînd în cînd lira poetului se instrună pentru a cînta sentimente mai generale, dorul de țară, iubirea pămîntului natal, frumusețea locurilor și oamenilor Bucovinei. Manuscrisul poetului conține două traduceri din Schiller, *Resignațiune* și *Hector și Andromaca*. *Legenda Ondinei*, cunoscută probabil din povestirea lui La Motte-Fouqué, produce mai multe variante. Din tradițiile mai apropiate ale Transilvaniei se înalță figura lui Horia, conducătorul răscoalei țăranilor iobagi la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Mijloacele literare ale acestui prim grup de poezii, lexicul, epitetele, ritmurile sînt ale artei poetice a vremii. Alecsandri și Bolintineanu, poeții înaintași, ajunși acum la notorietate, sînt puși la contribuție. Dar printre producțiile acestei epoci de căutare, bucata *Frumoasă-i*, rămasă în manuscris, este o capodoperă prin expresia atît de directă și explozivă a sentimentului și *Junii corupți* sau *Amicului F.I.*, apărute în *Familia* din 1869, fixează teme care vor rămîne multă vreme ale poeziei lui Eminescu: satira scepticismului modern, incapabil să se mai înflăcăreze de marile idealuri ale libertății și dreptății. Din Italia Risorgimentului sosesc știri în stare să aprindă simțirea cea mai amorțită. Eminescu comemorează evenimentele: „Poporul împărat“ se ridică cu „fața înzeită“, „Dreptatea, libertatea nu sînt numai un nume“.

Într-o zi din vara anului 1868 îl apucă dorul pribegiei. Pornește pe jos spre Ardeal, cu țintă Blajul, cetate cu un rol însemnat în trecutul poporului. Instituțiile de învățămînt ale Blajului ajunseseră la mare faimă. Drumul prin satele ardelene, cu întîlnirea oamenilor muncind la cîmp, prin văile munților de-a lungul Mureșului și peste podurile lui de luntre, gemînd sub greutatea căruțelor, îl va descrie Eminescu

în romanul postum *Geniu pustiu*. Pe-alocuri vede încă urmele și aude povestirea evenimentelor revoluției din 1848. Toma Nour, eroul romanului, va întrupa acel amestec de pasiune libertară și de dezabuzare sceptică, prin săgetarea marilor avînturi: un complex de sentimente caracteristic pentru eul liric al poetului în primele sale producții și pentru unii din eroii lui din aceeași vreme, de pildă pentru *Mureșanu*, cîntărețul anilor 48, devenit personajul principal al unei drame în mai multe variante ale postumelor. Nu știm cît a rămas Eminescu la Blaj, dar elevul rătăcitor trebuie să-și fi schimbat de mai multe ori locul așezării, pentru că mărturii ale epocii îl semnalează, într-o stare de mare sărăcie, la Sibiu, de unde un călăuz îl trece munții în Valahia.

Aici, la Giurgiu, Iorgu Caragiale, directorul unei trupe de actori ambulanți, îl găsește într-un han al orașului, tolănit în fîn și citind în gura mare din Schiller. Este angajat ca sufler și adus la București, unde Ion Luca Caragiale, nepotul actorului și cel care trebuia să devină marele prozator și autor dramatic, îi face cunoștința. Caragiale va fixa o dată momentul: „*Era străin de departe, zicea el, dar nu voia să spună de unde. Se vedea bine a fi copil de oameni, ajuns aci din cine știe ce împrejurare.*“ Tînărul sufler și poet face o mare impresie noului său prieten, mai întîi prin simpla lui înfățișare: „*Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre; o frunte înaltă și senină, niște ochi mari: la aceste ferestre ale sufletului se vedea bine că cineva este înăuntru.*“ Din trupa lui Caragiale, Eminescu trece în a lui Pascaly, pe care îl însoțește prin Ardeal, prin Moldova și Bucovina. Gheorghe Eminovici își regăsește atunci fiul și, după ce îl ia cu sine la Ipotești, îl hotărăște să plece la Viena, pentru a urma cursurile universității. Despre epoca vieneză a lui Eminescu sîntem informați prin mai multe izvoare, dintre care cele mai însemnate sînt amintirile lui I. Slavici, colegul lui de-atunci și viitorul nuvelist și romancier. Prietenul lui Slavici era un tînăr foarte studios, o natură concentrată și adîncă, cu oarecare ciudățenii în deprinderile lui de viață. Se închidea zile

întregi în casă, pentru a citi și a compune poetic. La universitate urmează cursurile herbartianului Zimmermann, al cărui spiritualism îl va combate mai tîrziu, pe ale romanistului Ihering, pe ale național-economului Stein. Îl îndeamnă pe Slavici să citească pe Schopenhauer, în care descoperise drumul cel mai bun către Kant. Ferm în ideile sale, îi plăcea să le comunice altora. „*Ne plimbam prin ulițele mai dosnice* — povestește Slavici — *prin vreunul dintre parcurile din oraș, pierzînd ceasuri întregi, nu o dată pînă-n crepetul zorilor de zi; și cu ocaziunea acestor plimbări m-am luminat fără îndoială mai mult decît audiind cursurile de la universitate.*“ Altfel era un camarad vesel, mare animator în adunările societății studențești „Romînia Jună“. Arăta un mare interes teatrului și participarea sa la spectacole era atît de vie, încît, ne spune Slavici, „*îi era greu să asiste la comedii, căci rîsetele îi deveneau scandaloase*“.

Din Viena, în 1870, trimite Eminescu primele sale poezii *Convorbirilor literare*, revista din Iași. Poetul intra acum într-o fază nouă a creațiilor lui. Cea dintîi bucată este *Venere și Madonă*, tablou contrastant al celor două mari simboluri ale feminității. Rafael le-a îmbinat în imaginile sale. Dar de sub puritatea acestei măști, refăcută în visul generos al poetului, iese la iveală chipul corupt al unei curtezane. Gestul acestei demascări dezamăgite are o violență pe măsura puterii poetului de a idealiza. Această facultate se exercită încă o dată în *Epigonii*, luați aci în înțelesul de „urmași mărunți și nedemni“ pe care germanii îl dau cuvîntului. „Epigonii“ sînt scriitorii epocii noi, cu „*privirea scrutătoare ce nimica nu visează*“, cărora le opune pe vechii scriitori, mai ales pe acei ai momentului de la 1848, „*sfinte firi vizionare*“, admirați pentru bărbăția în luptă și puterea visării, deocamdată zadarnice: „*Ați luptat luptă deșartă, ați vînat țintă nebună, / Ați visat zile de aur pe-astă lume de amar*“. Aderența lui Eminescu la idealurile revoluționare este limpede în poeziile tinereții. Dar el este dintre aceia care au trăit eșecul marilor speranțe în epoca următoare anilor 1848. În acest cadru sentimental se înscrie figura

demonului byronian, purtînd tristețea dezamăgirilor și a avînturilor lui retezate. Sumbra lui meditație îl îndeamnă să-și reprezinte întreaga istorie a lumii, cu căderile ei succesive. Lungul poem al postumelor, *Memento mori*, întreprinde evocarea înfrîngerilor mai mult decît a progreselor omului din epoca paleolitică, prin Babilon și Ninive, Palestina și Egipt, Grecia, Roma și Dacia, revoluția franceză și imperiul napoleonian. Din această lungă compunere desprinde poetul paginile evocatoare ale *Egipetului*, pe care le publică separat. Demonul, revoluționarul sumbru, purtînd stigmatul tristeților lui, se visează încă o dată alături de încarnarea purității feminine, în *Înger și Demon*. Fecioara îl vede „*mișcînd poporul cu idei reci, îndrăznețe*", răscolind cu gîndurile lui „*tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărețe*", înfășurîndu-se „*în stindardul roșu*" și trezind „*cu vorba-i furia vulgară*". Revoluționarul moare acum într-o clipă a prăbușirii. Cine poate spune amărăciunea gîndului că „*marile aspirații sînt reduse la nimic, că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune?*" Peste frămîntarea acestor ultime clipe, mîna iubitei așterne vălul liniștii și al mîngîierii. Din aceeași frămîntare de gînduri întreținute prin impresia prăbușirii Comunei pariziene în 1871, se formează poemul *Împărat și proletar*, publicat după doi ani în *Convorbiri*. Eminescu a urmărit de aproape evenimentele Comunei. Formele culturii ca expresie a antagonismului dintre clase nu-i este o gîndire străină. Ideile *Manifestului Comunist* sînt destul de transparent redate în vorbirea proletarului, pentru care dreptatea, virtutea, religia, arta sînt, în societatea cu clase antagoniste, tot atîtea forme de organizare ale exploatării. Proletarul îndeamnă deci la revoltă, menită să aducă omenirea la „*vremile-aurite/ Ce mitele albastre ni le șoptesc ades*". În fața proletarului se ridică figura împăratului, „*vîrful mîndru al celor ce apasă*". Parisul arde în jurul lui. Refugiat pe malurile oceanului, el are viziunea umbrei rătăcitoare a regelui Lear. „Împăratul" poemului împrumută deci unele trăsături ale destinului lui Napoleon I. Amarnica lui meditație descoperă identitatea de soartă a tuturor oamenilor, mînați deopo-

trivă de aceeași „voință“, de același „*sîmbure al luminii*“ despre care îl instruise pe poet filozofia lui Schopenhauer. Concluzia poemului este a dezabuzării din această vreme, susținută prin reprezentări schopenhaueriene: „*că vis al morții-eterne, e viața lumii-ntregi*“. Dincolo de această concluzie a căderii, drumul lui Eminescu va fi acela al treptatei recuceriri a încrederii în viață, în natură, în popor, în artă.

Pe cînd se afla la Viena, Eminescu primește vizita lui Iacob Negruzzi, redactorul *Convorbirilor literare*. Acesta îl îndeamnă să se instaleze la Iași, după terminarea studiilor. Planul era însă prematur. La 15 august 1871, Eminescu ia parte la serbările organizate de studențimea romînă la mormîntul lui Ștefan cel Mare, rămas în amintirea recunoscătoare a posterității pentru luptele lui biruitoare împotriva invadatorului turc. O scurtă înapoiere în țară îl aduce în anul următor, pentru întîia oară, în cercul literar ieșean al „Junimei“, unde, la 1 septembrie 1872, citește nuvela romantică *Sărmanul Dionis*, povestirea despre un boem al zilelor noastre care, dispunînd în voie de categoriile spațiului și timpului, devine călugărul Dan, trăiește în lumea lui Alexandru cel Bun, voievodul medieval, și iubește pe Maria, fiica spătarului Tudor Mesteacăn. Cei doi îndrăgostiți, folosind mijlocul dezvăluit de bătrînul mag evreu Ruben, întreprind o călătorie în lună, dar cînd Dan îndrăznește gîndul profanator că el ar fi însuși Dumnezeu, puterea de sus, rectificînd îndrăzneala idealistului (și părînd a afirma o dată cu aceasta existența limitei obiective a lumii) îl fulgeră și-l prăbușește în abis. În noiembrie 1872, Eminescu este la Berlin și se înscrie la universitate. Din țară, Titu Maiorescu îl îndeamnă să-și treacă doctoratul pentru a veni să ocupe o catedră la universitatea din Iași. În lunga corespondență iscată asupra acestui punct, Eminescu vede deocamdată mai mult dificultățile. Cursuri asupra filozofiei germane nu i-ar fi greu să propună. Pentru prolegomenul filozofiei, el simte însă nevoia completării cunoștințelor sale în științele naturale, mai cu seamă în anatomie și fiziologie. Pentru filozofia dreptului și a istoriei ar putea

porni de la Hegel, dar depășindu-l neapărat, mai ales că „*interesul practic pentru patria noastră ar consta, cred, în înlăturarea teoretică a tututor îndreptățirilor pentru importarea nechibzuită a unor instituții străine, care nu-s altceva decît organizații speciale ale societății omenești în lupta pentru existență, care pot fi primite în principiile lor generale, a căror cazuistică trebuie însă să rezulte în mod empiric din împrejurările particulare ale fiecărui popor și ale fiecărei țări*". Examenul de doctorat urma să fie depus în august, dar după cîteva luni, renunțînd la toate planurile, se înapoiază în țară și se instalează la Iași.

În capitala Moldovei, Eminescu începe o scurtă dar istovitoare carieră, întreruptă adeseori de ostilitatea mediului, în multe privințe opusă intereselor mai înalte ale creației literare. Este mai întîi director al Bibliotecii Centrale din Iași. Înscenarea infamă a unui proces pune capăt activității lui Eminescu la Biblioteca Centrală. Rămas fără o ocupație stabilă, acceptă postul de revizor școlar al județelor Vaslui și Iași. Într-un rînd lucrează ca redactor al publicației periodice *Curierul de Iași*.

În *Curierul de Iași*, Eminescu dă, în afară de contribuții politice, o serie de articole de critică dramatică și literară. El se declară împotriva unei anumite influențe franceze pe scena noastră, mai întîi cît privește repertoriul. Recunoaște desigur o mare valoare lui Molière de pildă. Dar comediei franceze moderne el îi preferă pe cea rusă, a lui Gogol din *Revizorul*, aparținînd unui realism popular, pe care îl recomandă ca îndrumare literară generală. Realismului popular îi aparțin germanul Fritz Reuter, americanul Bret Harte, ungurul Petöfy, dar și romînii Anton Pann și Ion Slavici, cărora le adaugă pe Ion Creangă, prietenul lui încă din primul an al așezării lui în Iași, recunoscut de el mai întîi în întinsa semnificație a operei și temperamentului său. Cronicarul dramatic supune apoi unei critici ascuțite pronunția actorilor pe scenă și face cu această ocazie prețioase observații asupra particularităților fonetice ale graiului nostru. O împrejurare în care Eminescu reacționează cu demnitate, refuzînd să

împrumute pana și semnătura sa pentru cauza unui politician local, încheie colaborarea sa la *Curierul de Iași*. Cedînd unei invitații mai vechi se hotărăște să plece la București, asumîndu-și greul trebii în redacția ziarului conservator *Timpul*, unde va scrie șapte ani, de la 1877 la 1883, alături de Slavici și Caragiale.

Este epoca cea mai grea din viața lui Eminescu. Munca redacțională îl istovește și însemnările lui din această vreme conțin expresia nemulțumirii lui adînci. În inima lui purta iubirea castă pentru Veronica Micle, poetesa ieșeană, cunoscută cu ani înainte la Viena. Hărțuit de lipsuri, care-i zdruncină sănătatea, de iubirea lui mereu contrariată, Eminescu desfășoară totuși o însemnată activitate literară și politică. Articolele din *Timpul* dezvoltă și precizează doctrina politică a lui Eminescu. El respinge acuzația de reacționarism care i se arunca uneori, declarînd că nu dorește înlăturarea marilor cuceriri sociale ale generației de la 1848, ci numai folosirea lor într-un chip care să nu primejduiască interesele națiunii romîne și să altereze firea ei. „*Cînd capetele luminate ale generațiunilor trecute* — scrie Eminescu în *Timpul* (1879) — *au îmbrățișat ideile liberale și s-au hotărît a se consuma în munca propagării lor, nu-și înfățișau viitorul astfel cum e prezentul. Adevărații apostoli ai libertății erau înainte de toate romîni pătrunși de conștiința demnității noastre naționale și doreau libertatea și egalitatea numai ca niște inlesniri pentru dezvoltarea poporului... Noi sîntem urmașii acelor oameni...*"

În dezvoltarea politică a țărilor romînești de la 1700 încoace, Eminescu distinge trei perioade, după chipul în care se afirmă și predomină elementul național și popular. Eminescu a întrevăzut unele probleme fundamentale ale poporului romîn. El a înțeles exploatarea la care țărănimea era supusă. A primit în sine și a dezvoltat partea cea mai bună a tradițiilor de libertate națională și socială a generației de la '48. A înțeles firea antipopulară și antinațională a politicianismului, înflorit o dată cu dezvoltarea democrației burgheze. Dar hrănit în bună parte din substanța romantismului politic, adică a ideologiei apărute în

epoca Restaurației și a Sfintei Alianțe, el n-a tras toate consecințele gîndirii sale sociale atît de pătrunzătoare. Înțelegerea problemelor sociale din raportul dintre factorii etnici ai poporului nu este mulțumitoare. Accente șovine răsună pe-alocuri. Exaltarea epocii voievozilor, exprimată uneori în scrierile lui, ne apare ca un accent romantic, pe care desfășurarea reală a vieții istorice îl dezminte.

În timp ce se desfășoară munca redacțională a poetului la *Timpul*, dureri sentimentale îl copleșesc. În 1879, cînd moare Ștefan Micle, soțul Veronichii, poetul mărturisește încă o dată sentimentul său îndurerat și pur: „*Nici tinerețea, nici frumusețea ta, nici grațiile fizice nu au fost cauza acelei simțiri care a aruncat o umbră adîncă asupra vieții mele întregi. Adesea există enigme matematice, pentru a căror dezlegare îți trebuie o cifră cunoscută; adesea un complex de cazuri se dezleagă prin o singură cauză necunoscută. Astfel, viața mea, ciudată și azi și inexplicabilă pentru toți cunoscuții mei, nu are înțeles fără tine.*“ Veronica apare în București, dar legătura celor doi îndrăgostiți nu se dezvoltă fericit. Greaua situație materială, pe care munca istovitoare la *Timpul* nu o remediază de loc, nu-i îngăduie poetului să întemeieze o familie. Boala începuse să se vestească. În 1883, Eminescu publică în *Almanahul Romîniei June* poemul *Luceafărul*, punctul culminant al creației sale poetice. În iunie, poetul suferă primul acces de nebunie. Eminescu este îngrijit mai întîi în țară, apoi lîngă Viena, în sanatoriul de la Ober-Döbling. La sfîrșitul anului 1883, apare prima ediție a *Poeziilor* lui Eminescu. Poetul pare că-și revine. Înainte de a se înapoia în țară, întreprinde o călătorie în Italia, la Florența, în tovărășia unui vechi camarad de studii. Înapoiat la Iași, apoi la București, încearcă să-și reia activitatea, dar boala revine. În 1886 este internat în ospiciul de la mănăstirea Neamțului. Harieta, nefericita soră paralitică, îl ia în anul următor pe lîngă dînsa, la Botoșani, unde Eminescu primește ajutorul orașului, apoi o pensie publică. După cîtva timp pare a se fi restabilit de ajuns pentru a putea pleca la București, în tovărășia Veronichii Micle. Aici i se încredințează

conducerea revistei *Fîntîna Blanduziei*. Eminescu mai scrie cîteva articole, dar nebunia îl fulgeră din nou și face necesară internarea lui într-o casă de sănătate, unde moartea îl ajunge la 15 iunie 1889. Vîlva este mare în țară. Destinul nefericit al poetului pune o pedală gravă peste răsunetul operei. Pe băncile școlilor creștea acum o nouă generație, care descoperea în cartea lui o muzică vrăjită, cu puteri răscolitoare. Modurile simțirii și ale expresiei eminesciene devin generale. Acuzațiile împotriva societății contemporane, care lăsase pe poet să moară nebun, după ce îl făcuse să trăiască în mizerie, se aud din multe părți. Sentimentul public se revarsă asupra amintirii poetului și dă un caracter simbolic staturii sale. De multă vreme sufletul țării nu străbătuse o criză mai adîncă, făcută din uimire, din farmec, din remușcare.

Am arătat că activitatea literară a lui Eminescu s-a terminat curînd, cînd poetul împlinise abia treizeci și trei de ani. Opera lui Eminescu este deci a unui tînăr. Există în critica romînească obiceiul de a pune întrebarea: „Ce ar fi produs Eminescu dacă ar fi trăit mai mult și cariera lui ar fi avut o întindere normală?“ Evident, nimeni nu poate răspunde la această întrebare, care de altfel este mai mult un mod de a deplînge moartea prematură a poetului. Cercetarea manuscrisului său, păstrat în colecțiile Academiei R.P.R., cincisprezece mii de pagini, ne arată însă posibilitățile lui: o minte genială, deschisă către problemele cele mai variate ale științei, un artist de o rară conștiință, supunînd operele sale unei munci de o migăloasă prelucrare, un poet de vaste concepții, realizate numai parțial în operele tipărite în timpul vieții. Învățatul s-a cufundat în studiul vechilor cronici. A alcătuit una din cele mai interesante colecții de poezii populare, adunate în Ardeal și Moldova. Este pasionat de problemele economiei politice; de lingvistică; se poate compulsa o antologie a părerilor sale asupra limbii literare. Traduce *Critica rațiunii pure* a lui Kant; altă dată tratatul lui Rötscher asupra artei dramatice. Compune un dicționar de rime de un mare interes lingvistic. Biblioteca Centrală din Iași păstrează

un compendiu de gramatică sanscrită. Dar mai cu seamă însemnările lui în nenumărate probleme ale științei și filozofiei pot alcătui materialul unor *miscellanea*, asemănătoare prin întindere și varietate *Zibaldone*-lui lui Leopardi. Puțini alți romîni ai secolului al XIX-lea au arătat o deschidere a minții deopotrivă cu a lui.

Acest om, care stătea mult în casă, dispărea zile întregi pentru cunoscuți, lucra zile și nopți fără nici o preocupare pentru sănătatea lui, ne-a lăsat una din imaginile cele mai pasionante ale muncii literare. Cîntecul lui cel mai cristalin și care pare cel mai spontan a lăsat în urmă o lungă și minuțioasă lucrare, cu cumpăniri ale cuvîntului, cu retușări infinite ale imaginii și construcției. Pînă a ajunge la forma lor definitivă, poeziile lui Eminescu au trecut prin nenumărate variante. Uneori aceste variante sînt la fel de desăvîrșite, încît editorii, neputînd să se decidă între ele, le-au publicat pe toate deopotrivă. Eminescu a scris mai multe poeme dramatice, dar n-a terminat pe nici unul din ele. S-a mulțumit să rețină din ele cîte un singur moment, tirada sau cîntecul unui personaj, devenit astfel o poezie lirică de sine stătătoare. Lucrarea poetică trece tot timpul la Eminescu prin reflecție. Factorul rațional este foarte puternic în munca lui literară.

În aceste condiții, există oare îndreptățirea de a da la iveală acele părți ale operei lui pe care el însuși nu s-a hotărît niciodată să le publice? Îndoiala aceasta a oprit multă vreme pe cercetătorii postumelor. Totuși multe din bucățile aparținînd acestei categorii au o formă atît de închegată, un accent atît de definitiv, încît ele au trebuit să fie acceptate în edițiile succesive ale *Poeziilor*. Puteau oare să lipsească, fără pagubă pentru imaginea poetului, bucăți ca *Dintre sute de catarge*, sau *Se bate miezul nopții*? Cînd, în sfîrșit, s-a publicat întreaga lirică postumă a lui Eminescu, o împrejurare de mare însemnătate a ieșit la iveală. Eminescu a acoperit o latură importantă a creației sale, aspectul ei titanic. Formele revoluționare în poezia lui Eminescu alcătuiesc una din laturile titanismului său. Din acest titanism a filtrat

ceva în poeziile publicate în timpul vieții abia în bucățile *Înger și Demon* și *Împărat și proletar*. Dar această categorie lirică este mult mai întinsă în postumele eminesciene. Apare astfel faptul că poetul s-a simțit stînjenit s-o manifeste. Este caracteristică în această privință împrejurarea, amintită mai sus, că din vastul poem *Memento mori*, adevărată legendă a secolelor în sensul lui Victor Hugo, Eminescu n-a publicat decît fragmentul *Egipetul*, bucată cu ecouri grave și adînci, dar desfășurată în simplul plan descriptiv. Pentru a înțelege ce anume se opunea manifestării acestei laturi a inspirației lui Eminescu, trebuie să ne gîndim că împrejurările vieții îl legase pe poet de „Junimea" și că poeziile sale apăreau în *Convorbiri literare*. Gustul clasicist al acestei grupări literare și al acestei reviste nu se potrivea cu *Sturm und Drang*-ul eminescian. Titanismul lui Eminescu a trebuit deci să se cenzureze și să se ascundă. Pe măsură ce înaintează în timp, poetul este împins să prefere forma scurtă a romanței sau liedului, a pastelului sau a micii elegii. Nimic nu poate însă împiedica în întregime erupția vechilor posibilități în compoziții mai întinse, ca *Scrisorile*, *Călin*, *Luceafărul*. Pe de altă parte, „Junimea" era un cerc conservator. Începînd ca o societate literară, ea devine curînd o grupare politică, una din ramurile partidului conservator. Cum se putea dezvolta în acest cerc vocațiunea unui poet revoluționar? Această vocațiune s-a frînt la Eminescu în împrejurările de dezvoltare a țării după instalarea dinastiei străine, dar el a continuat să declare afinitatea sa cu oamenii de la 1848 în *Epigonii*, apoi în unele din articolele din *Timpul*.

Constatarea procesului de prăbușire a elanului revoluționar al tînărului Eminescu, vizibil în reflecția pesimistă asupra lumii din multe poezii ale începuturilor sale, l-a făcut pe criticul socialist C. Dobrogeanu-Gherea să vorbească, curînd după moartea poetului, despre *decepționismul* acestuia. Cuvîntul și ideea au făcut carieră. Alți critici au lărgit noțiunea și l-au prezentat pe Eminescu ca pe unul din ultimii

reprezentanți ai pesimismului european în secolul al XIX-lea.

A fost însă Eminescu un pesimist? Răsună oare în cîntecul lui strigătul individului solitar, fără aderențe cu un cadru colectiv de viață, cu toate certitudinile cutremurate, fără credințe și fără nădejdi? Citirea operei lui ne încredințează mai degrabă că lirica lui Eminescu este expresia uneia din legăturile posibile ale omului cu natura, cu poporul, cu patria, cu istoria și aspirațiile ei, cu arta căreia poetul și-a închinat viața. Din lirica ei Eminescu, în partea ei cea mai întinsă, se înalță un cîntec plin de armonie, bogat în mîngîieri. Reflecția omului privind cu ochii filozofului asupra lumii îl încunună.

Desigur, Eminescu a înlocuit vechea înțelegere religioasă a lumii cu înțelegerea ei filozofică. Momentul sfărîmării iluziilor care au legănat omenirea vreme de milenii nu este absent din opera eminesciană. În fața trupului neînsuflețit al iubitei, poetul exclamă în *Mortua est*: „*De e sens într-asta, e-ntors și ateu, / Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu*". În *Melancolie*, el plînge dispariția vechilor credințe și propriu-i suflet îi apare ca o biserică în ruină. În locul credințelor, s-a instalat reflecția filozofică, aceea care descoperă legile și tipurile, raporturile necesare dintre fenomene. De aceea, unul din epitetele care revin mai des sub pana lui Eminescu este adjectivul *etern*. Cine se pătrunde de cîntecul eminescian primește impresia eternității ca una din notele ei constitutive. Pe iubită, el o vede pierzîndu-se „*în zarea eternei dimineți*". Poetul cîntă „*umbra blîndă a iubirei cei de veci*". În zadar se succed anotimpurile „*Se pare cum că-i altă toamnă, / Ci-n veci aceleași frunze cad*". Îmbrățișarea iubitei se leagă cu gîndul eternității: „*În toată neagra vecinicie, / O clipă-n brațe te-am ținut*". Gîndul poetului se detașează pe armonia eternă a naturii: „*Zboară vecinic îngînîndu-l / Valurile, vînturile*". Priveliștile lumii „*Repaosă nestrămutate / Sub raza gîndului etern*" etc. Dar cine este urmărit de impresia eternității, care domină mobilitatea și agitația vieții, n-ajunge oare să le privească pe acestea cu acea ironie demascatoare,

prin care filozoful se consolează de durerile și dezamăgirile care-l asaltează în vremea lui? Pentru privirile filozofului deprins să recunoască legile eterne, viața poate apărea ca o comedie și oamenii ca niște actori, care repetă mereu același rol. Comparația vieții cu teatrul și a oamenilor cu actorii este un motiv provenit din antichitate, de la Epictet și Marc-Aureliu, unde l-au găsit Shakespeare și Calderon. El revine și în *Glossa* lui Eminescu. Dar pe cînd în antichitate sau în Contra-Reformă, comparația era menită să sprijine pietatea păgînului sau a creștinului supus armoniei prestabilite a lumii, în care fiecare are datoria să se supună rolului ce i-a fost încredințat de Logosul universal, aceeași comparație are la modernul Eminescu atins de spiritul revoltei scopul de a divulga comedia vieții și de a înjosi pe acei care își asumă fălnicia unor roluri în contrast înveselitor cu monotonia repetării lor. Tirania care ne umple de spaimă se degradează în ochii aceluia care o privește în felul acesta. De aci recomandația poetului, înălțat la ataraxie stoică: „*Nu spera și nu ai teamă / Ce e val ca valul trece / De te-ndeamnă, de te cheamă / Tu rămîi la toate rece*".

Această recomandare a ascultat-o rareori poetul însuși. Sensibilitatea lui e una din cele mai ascuțite, mai mobile, mai delicate. Înregistrează toate aspectele naturii văzute, mai ales efectele de lumină, în versuri ca: „*Argint e pe ape și aur în aer*"; efecte de lună, precum: „*Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă / Ce sate și cîmpie c-un luciu văl îmbracă*" (Luna) —„*Zugrăvește umbre negre pe cîmp alb ca de zăpadă / Și mereu ea le lungește și urcînd pe cer le mută*" sau „*Neguri albe strălucite / Naște luna argintie / Ea le scoate peste ape / Le întinde pe cîmpie*", uneori efecte de lumină în însoțire cu apa, ca în versurile: „*Lîngă lac, pe care norii / Au urzit o umbră fină / Ruptă de mișcări de valuri / Ca de bulgări de lumină*" etc. Imaginile văzute ale lui Eminescu, culese mai mult dintre aspectele schimbătoare ale luminii decît din acele statornice ale formelor, sînt egalate de imaginile lui acustice, mai ales în vrăjirea armoniilor legănătoare ale naturii, a sunetelor ei îngînate și adormitoare. Universul acustic al lui

Eminescu este făcut din șoapte, foșnete, îngînări, din murmure, din sunete pierdute, molcome, line, din vaiere, din cîntecul izvoarelor, din torsul greierilor, din zgomotul cariilor, din baterea ramurilor și a undelor, adică din tot atîtea sunete, redate uneori onomatopeic și care mîngîie conștiința îndurerată a omului. Epitetul eminescian nu va fi niciodată convențional. El va avea totdeauna o deosebită putere individualizatoare, fie că vorbește de „*a gurii tale calde șoapte*", de „*volumul ros de molii*", de „*roase plicuri*", de „*un moale pas*" etc. Chiar epitetele generale nu au la Eminescu o simplă funcțiune ornantă, ci creează efecte evocatoare, ca atunci cînd vorbește despre „*glasul vechilor păduri*", despre un peisaj „*bogat în întinderi*" sau despre „*mișcătoarea mărilor singurătate*".

Folosind aceste puteri ale evocării, Eminescu este unul din cei mai mari poeți ai naturii. Tipurile peisajelor lui sînt mai numeroase, dar preferința lui cea mai adîncă l-a dus către pădure. Poezia lui Eminescu este plină de freamătul pădurii, de șoapta apelor care o străbat, de magia lacului deschis în mijlocul ei, de cîntecul păsărilor care i se adăpostesc în ramuri. Această înclinație către pădure, vie în sufletul romantic, a fost și a lui Eminescu. Prin proximitatea cadrului în care s-au mișcat copilăria și adolescența poetului și prin tot ceea ce de-atunci s-a menținut ca o amintire stăruitoare de-a lungul întregii sale vieți, Eminescu este un om al Moldovei nordice, în inima căreia codrul Cosminului așază marea lui pată de umbră și frăgezime. Acestei părți a țării și acestei păduri i se închină cîntecul lui, în formă populară, în *Mușatin și codrul*.

„Săracă țară de sus,
Toată faima ți s-a dus!
Acu cinci sute de ai,
Numai codru îmi erai,
Împrejur creșteau pustii,
Se surpau împărații:
Neamurile-mbătrîneau,
Crăiile se treceau,

Numai codrii tăi creştea ·,
Şi în umbra cea de veci
Curgeau rîurile reci."

Natura este eternă. Inima poetului se sprijină pe eternitatea ei.

Ea se sprijină apoi pe realitatea poporului. S-a spus că veacul al XIX-lea a fost veacul naționalităților, adică al popoarelor ajunse la conștiința de sine, după răsturnarea feudalității. Am amintit faptul că poetul a fost unul din cei mai buni cunoscători ai cronicilor romînești. La Iași strînge vechi manuscrise și filologii vremii folosesc uneori colecțiile sale. Investigația sa coboară pînă în timpurile cele mai neguroase ale trecutului, pînă în epoca migrațiunii popoarelor și pînă la străbunii îndepărtați, pînă la daci. Din această cufundare în trecut, el aduce materia unor poeme ca *Strigoii*, idila tragică a unui Arald, rege al avarilor, cu sufletul unui demon byronian, și a blîndei prințese pămîntene Maria: altă întrupare a însoțirii dintre un demon și un înger. Din aceeași afundare în trecut provine poema postumelor *Gemenii*, povestirea luptei fratricide dintre prinții daci Sarmis și Brigbelu. Și din aceeași lume se aud imprecațiile cutremurătoare ale *Rugăciunii unui dac*, căruia i se atribuie de altfel aspirația către nimicirea totală a unui budist. După aceste cețoase regiuni ale trecutului, urmează evul mediu romînesc din care poetul învie sau invocă figura lui Mircea cel Bătrîn, al *Scrisorii III*, înțeleptul și viteazul apărător al țării, atît de demn în modestia și simplitatea lui, apoi pe Ștefan cel Mare, reprezentanții vechilor dinastii naționale, pe Basarabi și pe Mușatini. Postumele ne aduc și o figură umoristică a evului mediu romînesc, pe blîndul bătrîn Dabija vodă, închinătorul vinului de Cotnari, apărînd ca o umbră însetată „*sus, în cetate la Suceava*". Puțini alți scriitori romîni au posedat un sentiment la fel de adînc și de just al trecutului național. Și după cum poetul filozof era urmărit de impresia eternității, cîntărețul trecutului este stăpînit de senzația *vechimii*, care revine ca un alt epitet tipic în toate punctele

operei sale. „*Casele vechi streșini în lună ridică*"; poetul ascultă „*glasul vechilor păduri*"; preotul din *Strigoii* lovește în poarta prăbușită „*cu vechea lui cîrje*"; apelemării bat „*în ziduri vechi, sunînd din valuri*" etc. Vechimea este o formă a adîncimii: adîncimea în timp. Adîncimea in spațiu i se alătură. Al treilea epitet eminescian tipic este deci *adînc*. Universul eminescian are o mare întindere, o infinită profunzime. Depărtările, cerul, cosmosul întreg sînt scena evocărilor poetului. Același gest care sondează trecutul îndepărtează limitele lumii și face din Eminescu un poet cosmic, evocînd începuturile lumii, ca în versurile *Scrisorii I*, inspirate de *Rigveda*:

„La-nceput, pe cînd ființa nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns.
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns,
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă..."

Conștiința trecutului, sentimentul adîncimii istorice, se însoțește cu aceea a originalității și puterii poporului. Am văzut că Eminescu n-a fost numai un profund cunoscător al istoriei naționale, dar și al folclorului. Formele poeziei populare sînt adeseori ale poeziei sale, ca în *Ce te legeni codrule! La mijloc de codru des* etc. Cunoștința folclorului, a vechilor legende, tradiții, obiceiuri, a furnizat poetului o mare parte din imaginile sale. Uneori poetul narează basme ca în *Călin* unde, alături de grandioase evocări de natură, apar scene de intimitate țărănească sau de idilă rustică, prelungită în natură cu nunta micilor vietăți ale cîmpului și pădurii, alăturată celei a amanților domnești regăsiți. Pitorescul romînesc răsună din zeci de coarde în lirica eminesciană. Puterea populară este de asemeni reprezentată, de pildă în luptele lui Mircea și ale poporului său în *Scrisoarea III*, lupte sprijinite de „*rîu și de ram*", adică de întreaga energie obscură și omniprezentă a poporului și naturii romînești, ridicată împotriva dușmanului care năvălește

asupră-i și vrea să-l subjuge. Cuvintele cu care Mircea se adresează sultanului Baiazid, atît de măsurate și de cuviincioase, dar atît de hotărîte, alcătuiesc unul din cele mai frumoase omagii adresate puterii poporului și dorinței lui de a-și trăi viața neîncătușat.

Cultul artei este un alt motiv al aderării poetului la viață. Eminescu este un artist pasionat. Urmărirea variantelor atestă o muncă de laborator, care nu-și cruță nici o osteneală. Din etapă în etapă imaginile devin mai precise, gradațiile compoziției mai accentuate. Uneori poetului i se prezintă mai întîi finalurile, accentele culminative și munca poetului constă în a găsi succesiunea de tonuri care să justifice aceste finaluri. Lucrarea poetică este, pentru Eminescu, o dificilă și delicată problemă de calculare și convergență a efectelor. Cîntecul lui se înalță apoi dintr-o adîncă și dramatică experiență a vieții. În oda satirică adresată *Criticilor mei*, acelora care i-au opus uneori cenzura lor invidioasă sau injustă, el vorbește de „*Dorurile vii, de patimile multe*/ (care) *cer intrarea-n lume, cer vestmintele vorbirii*". Neliniștea poetului se întreabă: „*Unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul?*" Adevărul este prima exigență a poeticei eminesciene. Această artă, închegată în munca de atelier cea mai laborioasă, călăuzită neîncetat de criteriul răsfrîngerii celei mai adecvate a realității exterioare și interioare, cui urmează s-o adreseze poetul? Uneori îndoiala îl asaltează. În *Scrisoarea II*, poetul se adresează unui prieten: „*De ce pana mea rămîne în cerneală mă întrebi?*/*De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi?... La ce-am începe să-ncercăm în luptă dreaptă* / *A turna în formă nouă limba veche și înțeleaptă?*" Răspunsul cade dramatic: „*Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt,*/ *Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt!*" Poetul nu vrea să rămînă în pura sferă romantică și imaginativă, compunînd „*vr-o istorie pe apă*". Mesajul său este al luptei și din acest îndemn se ridică vastele compoziții satirice ale *Scrisorilor* (I—V). În *Aducînd cîntări mulțimei*, o postumă din jurul anului 1874, Eminescu exclude din publicul său pe contemporanii care au determinat resentimentul său în atîtea feluri,

„*pe cei ce păzesc cîntarul dreptății*", pe cei „*Care își pun osul / Carul statului de-l mișcă*", dar își adresează „*cîntecul ochilor cuminți de fată* privirei tînărului, *de visare îngreunată*", tuturor „*sufletelor curate*". Toți marii poeți au scris, în primul rînd pentru tineretul țării lor și al lumii, pentru plăsmuitorii viitorului. Eminescu nu face excepție de la condiția năzuitoare și luptătoare a poetului. Lirica lui se concepe ca o putere constructivă a lumii. Și artistul care-și spunea toate acestea avea desigur motive să trăiască, să lupte și să spere.

Poetul care a participat atît de adînc la viața naturii și a poporului său și care a găsit pe această cale atîtea motive de a trăi și de a lupta, artistul purtător al unui mesaj, fără îndoială că n-a fost un exemplar uman rupt din trunchiul vieții, un individ fără aderențe la acele categorii largi ale existenței în care ființa particulară își dobîndește temelia, sensul și ținta. Dacă nu ținem seama de înrădăcinarea atît de temeinică a poetului în viața naturii și a poporului, de adînca lui vocațiune poetică, nu putem de loc înțelege îndoita față a genialității lui lirice și politice, și resortul adînc al personalității lui întregi ne scapă. Desigur, profunda participare a lui Eminescu la viața naturii, marile lui certitudini naționale, populare și artistice nu sînt trăite cu naivitate de poet. Peste toate aspectele sensibilității sale se arcuiește bolta reflecției filozofice cu întrebările și chiar cu îndoielile sale. Eminescu este o natură complexă, un om care a parcurs întregul ciclu al culturii omenești; punctele lui de vedere sînt numeroase și variate și ideile se alătură la el în contrastele unei dezbateri dramatice. Împrejurarea devine vizibilă și în felul în care dezvoltă motivul iubirii, într-o parte foarte largă a operei lui. Marele loc pe care tema erotică îl ocupă în poezia lui Eminescu este un aspect al vitalității lui. Poetul a cîntat adeseori dragostea, dorul nemărginit care o inspiră și care pare că vine din cel mai îndepărtat trecut al aspirației spre viață a omenirii. În cuvinte care nu mai fuseseră niciodată pronunțate, poetul spune iubitei lui: „*Căci te iubesc cu ochi păgîni / Și plini de su-*

ferinți / Ce mi-i lăsară din străbuni / Părinții din părinți". Altă dată el cîntă „*farmecul dureros*" al extazului erotic, neliniștea așteptării, bucuriile regăsirii, amărăciunea pierderii și a înstrăinării, mărturisirile șoptite și acceptate, grația și șăgălniciile intimității erotice, pacea adîncă a iubirii împărtășite dar și dureroasa deșteptare în cruda lumină conceptuală, care-l face pe amant să recunoască în iubire manifestarea unui *instinct prea van*. Curba simțirii lui Eminescu este astfel foarte întinsă și filozoful își controlează tot timpul sentimentele.

Marea impresie pe care a făcut-o Eminescu încă din primul moment al apariției lui se datorește în bună parte folosinții pe care a dat-o limbii noastre. Niciodată graiul nostru n-a răsunat în același fel înainte de Eminescu sau în timpul său. Considerînd pe oricare dintre scriitorii care au publicat în intervalul dintre 1870 și 1880, vom găsi neapărat fie elemente lexice, fie forme pe care timpul nu le-a acceptat. Într-un interval de șapte sau opt decenii, puțini sînt scriitorii a căror limbă să nu prezinte unele semne de bătrînețe. Limba lui Eminescu a rămas însă proaspătă ca în prima zi. Se poate deci spune că, pentru întreaga epocă în care ne găsim, modelul limbii literare a fost fixat de poeziile lui Eminescu. Dar deși cuceririle acestea au devenit bunuri comune, regăsim necontenit în versurile maturității poetului modelul nealterat al prospețimii lingvistice. Impresia de prospețime și naturalețe a limbii eminesciene provine mai întîi din întrebuințarea pe care el a dat-o formelor populare și familiare ale vorbirii, uneori cu o coloratură moldovenească. Prin aceste forme se introduce în poezia lui Eminescu accentul naturaleții și acel realism cu coloratură intimă care alcătuiește una din fețele seducției cu care lucrează asupra noastră. Alteori, întîmpinăm forme și expresii ale limbii vechi. Dar dacă s-ar fi mărginit la aceste mijloace, poetul ar fi putut ușor cădea în trivialitate sau în manierism istoric. Marele său simț pentru echilibrul lingvistic l-a făcut să alterneze mijloacele amintite mai sus cu expresia intelectualizată, cînd e vorba să exprime lumea mai

înaltă a culturii și a cugetării. Întîlnim astfel alături de locuțiunea familiară versuri sentențioase, bătute în efigie și, pe lîngă cuvîntul popular sau arhaic, neologismul savant și expresiile abstracțiunii celei mai înalte. Cuvintele și construcțiile se înlănțuie, în fine, într-un fluid muzical de o mare armonie. Impresia care stăruie în noi după lectura poeziilor sale este în mare măsură o impresie muzicală. Muzica eminesciană este expresia unui torent de forțe lăuntrice, care au rupt zăgazurile și ne tîrăște. De aceea nu este nevoie să ne deschidem poeziei eminesciene, s-o căutăm, să încercăm a ne adapta ei, așa cum este cazul pentru atîți poeți al căror farmec se ascunde și trebuie descoperit. Seducția eminesciană este tiranică și indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui vrăjitor.

Aproape toate motivele, toate ideile fundamentale, toate categoriile lirice, toate mijloacele lui Eminescu se regăsesc în *Luceafărul*, creațiunea lui cea mai înaltă. Eminescu a versificat mai multe basme populare, *Fata în grădina de aur*, *Miron și frumoasa fără corp*, *Călin nebunul* etc. Basmul care trebuia să devină *Luceafărul* l-a găsit notat în relațiunea de voiaj a germanului Richard Kunisch, care a călătorit în țările romînești pe la mijlocul veacului trecut și a transcris, în cartea sa, o poveste auzită în Muntenia. Tema iubirii dintre o ființă muritoare și una nemuritoare a ispitit și pe alți poeți, de pildă pe Lermontov în *Demonul*. *Eloa* a lui Vigny aparține pînă la un punct aceluiași ciclu tematic. Eminescu a tratat motivul în felul său și a concentrat în jurul lui toate marile direcții ale lirismului său, într-un efort de concentrare și desăvîrșire, care anunță parcă sfîrșitul carierei sale de creator. Hyperion este, în adevăr, un demon și un titan și alăturarea lui de Cătălina reproduce, la început, situația sentimentală a cuplului de îndrăgostiți din mai multe poezii ale tinereții, din *Înger și Demon*, din *Strigoii*. Pentru a se putea însoți cu Cătălina, Hyperion cere creatorului lumii să-l dezlege de nemurirea sa. Drumul său pînă la creator, zborul lui în spa-

ţiile nelimitate, dezvoltă o grandioasă viziune cosmică și se rînduiește pe linia poeziei cosmice eminesciene. În acest timp, Cătălina, uitătoare de legătura sa mai presus de fire, s-a lăsat sedusă de pajul Cătălin și idila lor se desfășoară cu grația atîtora dintre poeziile eminesciene de dragoste. Hyperion vede scena și reacțiunea sa este a poetului însuși, opunînd înjosirilor lumii mîndria cugetării sale. Eminescu a tălmăcit el însuși înțelesul poemului său, notînd în însemnările sale: „*Înțelesul alegoric ce i-am dat* (basmului) *este că dacă geniul nu cunoaște moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte însă pe pămînt nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă cu soarta geniului pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric.*“ Poemul final al lui Eminescu, cel mai înalt și mai cuprinzător al creaţiei sale, este într-un fel și testamentul lui poetic, acela care lămurește posterității chipul în care și-a conceput propriul lui destin într-o lume și o epocă ale cărei căderi le-a simțit cu amărăciune și revoltă, dar în care a luptat și a creat.

Destinul lui Eminescu s-a completat însă în conștiința posterității sale, a tuturor romînilor care recunosc azi în el pe cel mai mare poet al lor, și căruia continuă să-i acorde o venerație, crescută din an în an. Zecile de ediții succesive, sutele de mii de exemplare ale operelor lui, răspîndite azi în păturile cele mai întinse duc numele lui departe și răspîndesc larg influența cîntărețului poporului, înfrățit cu trecutul și cu aspirațiile lui, al poetului naturii, al iubirii și al cugetării. Romînii mai știu astăzi că, prin Eminescu, națiunea lor a dat literaturii universale una din contribuţiile care va fi mai mult prețuită. Trăind adînc momentul său, coborînd rădăcini adînci în pămîntul țării sale, Eminescu a făcut să urce sevele lui pînă la eflorescența cea mai delicată și mai înaltă. Miresmele acestei înfloriri pot îmbălsăma toate tărîmurile lumii.

MIHAIL SADOVEANU LA ŞAPTEZECI ŞI CINCI DE ANI [1]

Acum cîteva zile Mihail Sadoveanu a împlinit vîrsta de șaptezeci și cinci de ani. Academia Republicii Populare Romîne simte ca pe una din datoriile sale cele mai de seamă pe aceea de a exprima ilustrului nostru coleg, cu acest prilej, felicitările sale călduroase și de a-i aduce prinosul recunoștinței și al venerației sale. Fie ca natura atît de generoasă pentru Mihail Sadoveanu să-l împărtășească mai departe, pînă în anii bătrîneții celei mai înaintate, din aceeași putere de creaţie care i-a asigurat de multă vreme admirația și iubirea întregului popor romînesc.

O împrejurare ca aceea care ne întrunește astăzi nu poate rămîne simplul prilej al exprimării unor sentimente, de care de altfel nimeni nu se poate lipsi. Fiecare faptă a creatorilor de cultură, a savanţilor, a gînditorilor și artiștilor, se adresează obștii lor întregi. Orice creaţie este un act al dăruirii de sine, o faptă a iubirii, prin care prinde viață și căldură întreaga comunitate umană chemată să se înalțe și să se bucure de acel dar. Învățații și artiștii sînt în fiecare moment al activității lor factorii prin care se încheagă și se menține conștiința unității și a solidarității întregului popor. Dacă sîntem romîni, dacă ne simțim legați prin aceleași tradiţii și prin aceleași scopuri,

[1] Cuvîntare ţinută cu prilejul sărbătoririi maestrului, în ședință academică, la 14 noembrie 1955.

împrejurarea nu se datorește în ultimul rînd artiștilor. Sîntem romîni pentru că în sufletul nostru răsună cu un înțeles special versurile lui Eminescu, imaginile lui Grigorescu, ale lui Andreescu și ale lui Luchian. Pentru că sîntem închinătorii aceloraşi mari creatori ne simţim mai solidari între noi, mai hotărîţi să menţinem tăria şi neatîrnarea patriei care ne-a născut deopotrivă şi s-o ajutăm să se înalţe către ţintele cele mai înalte ale progresului social şi moral. Unul dintre firele acestei strînse legături a pornit şi de la Mihail Sadoveanu. Sîntem romîni şi pentru că sîntem cu toţii, deopotrivă, închinătorii operei sale, pentru că această operă a descătuşat în noi aceleaşi simţiri şi aceleaşi legăminte. Este drept atunci ca o parte a iubirii care ne cimentează ca popor s-o întoarcem către unul din izvoarele ei, înconjurînd cei şaptezeci şi cinci de ani ai maestrului cu dragostea necesară tinereţii pentru a înflori, maturităţii pentru a se îndemna în faptele creaţiei şi anilor ninşi pentru a afla răsplata lungilor osteneli şi a credinţei nezdruncinate.

Dar mai este un motiv pentru care aniversarea lui Mihail Sadoveanu este nu numai prilejul unei sărbători a Academiei, bucuroasă să se adune în jurul unuia din membrii ei cei mai glorioşi, dar şi a unei sărbători a tuturor romînilor. Sadoveanu este unul din reprezentanţii cei mai tipici ai puterii intelectuale şi morale a poporului nostru şi, aş îndrăzni să spun, unul din succesele lui vitale. Este înspăimîntător holocaustul scriitorilor romîni, înaintaşi şi contemporani ai lui Sadoveanu. Eminescu a căzut din drum, după ani de boală, la vîrsta de treizeci şi nouă de ani. Creangă, Caragiale, Delavrancea, Vlahuţă s-au prăbuşit la şaizeci-şaizeci şi unu de ani. Coşbuc n-a trăit decît cincizeci şi doi de ani, ca şi D. Anghel, St. O. Iosif numai treizeci şi opt şi Em. Gîrleanu treizeci şi şase. Este cu neputinţă să punem această scurtime a vieţii numai pe seama împrejurărilor speciale şi a felului de viaţă ale fiecăruia din scriitorii acestei serii, în realitate cu mult mai lungă. Împrejurările speciale şi felul vieţii se leagă ele însele cu rostul ce se recunoştea scriitorilor în vechea orînduire

și cu condițiile pe care le putea afla munca lor. Din teribila vînturătoare s-a salvat, împreună cu puțini alții, și Mihail Sadoveanu, datorită în bună parte acelor însușiri și deprinderi pe care i le cunoaștem: pacea adîncă și echilibrul sufletesc al unui om ancorat în viața poporului său, munca regulată, cumpătarea vieții, contactul neîncetat cu natura regeneratoare. A trăit deci și a creat, pentru a deveni pentru fiecare din noi un îndemn și o pildă.

Este o pildă pentru multele posibilități ce stau ascunse în firea poporului romîn. Mihail Sadoveanu a uimit nu de mult Academia, cînd a mărturisit că, din spița omenească a mamei sale, el este primul știutor de carte. Mărturisirea nu era inedită, pentru că o mai făcuse în *Anii de ucenicie*. Ea este menită să umple mintea cu gîndurile cele mai ciudate. Cum este oare cu putință? Acest mare scriitor care a supus limba sa maternă la una din cele mai adînci prefaceri, ridicînd-o la o potență artistică rareori egalată, acest poet al naturii, acest cunoscător al trecutului istoric și al vieții prezente a societății noastre, acest înțelept care robește inimile prin adevărul uman și larg înțelegător al învățăturii sale, acest artist excepțional în toate felurile coboară deci dintr-un șir de oameni care nu cunoșteau nici măcar meșteșugul scrisului și al cititului? Dar în spița lui trebuie să mai fi existat și alți oameni care îi semănau, vreun bunic sau străbunic, cine știe ce alt strămoș îndepărtat. Trebuie să fi existat astfel de exemplare și în spițele colaterale sau paralele ale neamului său de țărani moldoveni. Cine știe, într-o altă orînduire, cîte alte talente sau genii s-ar fi putut ridica din neamul Ursăcheștilor de pe valea Moldovei sau din lumea clăcașilor din care făceau parte Gheorghe și Anghelina Ursachi, bunicul și bunica scriitorului? Pe toți i-au ținut îngenuncheați crudele orînduiri ale trecutului, i-au înăsprit lipsurile și nevoile, i-au secerat boala și moartea timpurie, le-au ascuns luminile culturii. Văd prin negura trecutului un om înzestrat și original care încearcă să străbată la claritate. Cuvintele se leagă în vorbirea lui în asociații necunoscute. Știe să cînte și să povestească.

Are vorbe de duh și face să rîdă o ceată întreagă de oameni. Talentele lui au rămas pierdute pentru posteritate și nici nu s-au putut dezvolta, ucise de munca istovitoare, de lipsă, de boli. Printr-o minune a sorții, acest om s-a mai născut o dată, a reapărut în familia unui avocat din Pașcani, a învățat limbile clasice și moderne, istoria patriei și a citit toate cărțile de seamă din limba lui și din alte limbi străine. Și astfel vechile dispoziții ale strămoșilor au ajuns a se dezvolta fericit pînă la înflorirea lor cea mai înaltă, făcîndune să înțelegem nu numai ce a cîștigat de data aceasta poporul romîn, dar și tot ce a pierdut în lungile veacuri de asuprire și întuneric.

Coborîtor al țăranilor clăcași de pe valea Moldovei, prin mamă, al țăranilor olteni, cărora le aparținea bunicul dinspre partea tatălui, Mihail Sadoveanu a primit în sine moștenirea felurită a unor așezări romînești atît de îndepărtate unele de altele. S-a arcuit astfel în el un pod uriaș cu un capăt în valea Cernei, cu celălalt în apa Moldovei: o împrejurare care nu va fi rămas fără nici o consecință pentru acea înțelegere dăruită tuturor condițiilor romînești, răsfrînte deopotrivă în opera sa. Formația sa individuală s-a desăvîrșit totuși în Moldova. Experiențele sale fundamentale, acele făcute de oricine în anii copilăriei și care aștern temelia oricărei întocmiri umane, s-au produs în această parte a țării. Sadoveanu este un fiu al Moldovei, deși opera sa s-a hrănit și a găsit ecou în întreaga universalitate romînească. Zarea cea mai întinsă nu poate fi însă privită decît dintr-un punct al lumii și copacul cu cea mai gigantică podoabă de ramuri și frunze a avut nevoie de firele subțiri ale unei rădăcini.

Rădăcinile lui Sadoveanu au descins adînc în peisajul Moldovei. Scriitorul a descris o dată aptitudinea sa cu totul excepțională de a absorbi spectacolele naturii. Dintre miile de oameni trecători printre arătările acestei lumi, numai puțini sînt acei care le văd cu adevărat. Cei mai mulți cred a cunoaște mai dinainte înfățișările universului și se mulțumesc a le numi, fără să le privească. Din cînd în cînd apare însă cineva care le descoperă în vibrația lor neîncetată,

în minunea transformării lor din orice clipă, în pulsația vieții universale care le înconjură din toate părțile și le poartă pe valul lor neistovit. Acest cineva este artistul, este poetul. „*Se înșală cine crede că o priveliște e aceeași văzută în aceleași condițiuni* — a observat o dată Sadoveanu — *că răsăriturile, amiezile și amurgurile se repetă, că clipele curg monoton. Cine e atent vede și aude pururi altceva; fiecare fracțiune a vieții își schimbă perspectivele necontenit — și în sine și în raport cu noi. Noi înșine sîntem alții într-una, pînă în clipa nesimțită cînd trecem în altă zonă, și urmăm a fi și atunci cînd nu mai avem conștiința celorlalte stări succesive ce ne sînt hărăzite. Enunț aici nu o constatare logică, ci o constatare intuitivă și experimentală. M-a interesat întotdeauna orice peisagiu în orice împrejurare și în orice clipă a vieții, fără să mă plictisească, m-a interesat nu cu voința mea, ci numai printr-un fenomen de participare, osmoză și simbioză. Mă încorporez lucrurilor și vieții, am simțirea că totul trăiește în felul său particular: brazdă, stîncă, ferigă, tufiș de zmeură, arbore și tot ce pare nemișcător: faptul de-a avea asemenea cunoaștere mă face să iau parte la viața tainică a stîncii, arborelui, zmeurii și ferigii. Cu atît mai vîrtos alianța aceasta a vieții universale se manifestă între mine și sălbăticimi — zburătoare, gîze și fiare; între mine și apele care curg, palpită ori întind luciuri neclintite în soare și primesc în afundul lor rumeneala lunii pline. Iepurele care pornește de pe un hat, cu urechile date pe spate, și se salvează în spinării și-n rîpă, aruncîndu-mi o privire piezișă, a luat cu scînteia acelei priviri ceva din ființa mea pentru totdeauna.*“

Această virtute ageră a privirii, această trezire a simțirii se însoțește cu puterea de a reproduce toate impresiile ei, chiar dacă între timp s-au așezat straturile dese ale timpului mistuit. După cincizeci de ani, de cînd le-a primit în sufletul său, scriitorul își amintește de priveliștile unei primăveri timpurii, aduse desigur de o explozie petrecută în masa solară. Interesul descrierii care urmează provine din faptul că prin comentarul care o însoțește și prin lexicul

acesteia, compus din multele neologisme apărute de la o vreme în limba scriitorului, pagina reprezintă o mărturie a maturității, privitoare la o impresie a copilăriei, păstrată cu toată frăgezimea momentului în care a fost înregistrată: „*A fost o primăvară cum n-am apucat niciodată alta*, își amintește scriitorul. *O primăvară foarte devreme, desfîrșit de februarie. După omături mari și înghețuri de cremene, deodată, într-o zi, printr-o împrejurare cu totul misterioasă, prevestită totuși de gromovnice vechi și călugări bărboși de la sfînta mănăstire Neamțu, soarele a rămas stăpînitor în senin c-o lucire imensă. Văzduhul s-a umplut de aburi și a rămas totuși curat. Zăpezile s-au muiat în puține ceasuri și cel dintîi amurg al primăverii excepționale, care nu revine decît la nouă sute nouăzeci și nouă de ani o dată fiind totuși altul, a fost ca o înflorire de trandafiri fantastici. După ce s-a scufundat soarele în munții de la asfințit, n-a trecut mult și s-a strecurat între noi și toate cele de dincolo de noi, între pămînt și tărîmul celălalt, un fel de fragment de noapte clară îndată ce luna a născut din aburii Siretului, pe zarea răsăritului. Pe toate pîrîiașele zilei s-a prins, ca un filigran de argint, o pojghiță fină de îngheț, și apele au urmat totuși să sune subțire încă un timp, pînă ce luna plină s-a urcat spre amiază în cerul de coloarea toporașului. Spre ziuă pîraiele dezghețului au stătut și s-a prins o brumă ușoară pe tot ce era cafeniu și negru; dar îndată ce a izbucnit soarele, cu aceeași putere ca în ajun, cîntecul apelor mărunte a pornit din nou, și gîrlele primăverii au început să scrie iar zig-zaguri și meandre ici-colo, în bucăți mici de lume, repetînd cu gingășie, ca pe o jucărie a copiilor din veacuri succesive, marea dramă divină a desfacerii apelor și a alegerii uscaturilor.*“ Ochiul privitorului se îmbiba de forme, culori și lumini, urechea lui de sunete. Ființa lui se plămădea din substanța impresiilor emanate de la pămîntul, de la apele, de la cerul tărîmurilor natale. Moldova intra în sufletul lui ca o putere care subjugă.

Străbătînd plaiurile natale ca vînător și pescar, cunoscînd din ce în ce mai bine leagănul nașterii sale, tînărul ajungea în același timp la cunoașterea și iubi-

rea oamenilor țării. Întîlnea cîte un vînător, ca el, care îl învăța îndemînările meșteșugului vînătoresc și tainele naturii. Îi plăcea mai ales să se ducă la rudele lui țărănești, de la care auzea o limbă mai vie și se iniția în vechile rituri și datini. Se forma astfel un sentiment al diferenței și chiar al opoziției dintre sat și oraș. Sufletul copilului n-a ezitat în alegerea lui. Revenirea periodică printre bunici și veri era ca o descătușare, ca pătrunderea într-o lume mai bogată în semnificații, într-o societate fermecătoare. „*Înțelegeam că devin tot mai mult fiul țărancei*", notează Sadoveanu. Era acolo, în Vatra Pașcanilor, un oarecare moș Ion Săcăreanu, mare cunoscător de versuri populare, pe care le îmbogățea cu adaosurile lui, foarte priceput în punerea la cale a sărbătorilor tradiționale. Simpatia copilului își alege un obiect precis în persoana lui moș Ion Săcăreanu. Acesta face însă parte dintre obiditi. Tînărul asistase într-o zi cum funcționarii judecătoriei din Pașcani înconjuraseră pe un împricinat țăran, gata să-l jefuiască. Acest om se afla între lupi, observa copilul. Într-o zi îl surprinde pe tatăl său, declarîndu-i: „*Eu sînt partizanul lui Ion Săcăreanu și al tuturor celorlalți umiliți și vămuiți ai vieții*". În aceste împrejurări se clădește în sufletul viitorului scriitor imaginea țăranului romîn, rămas de aci înainte principalul erou al operelor sale. Aceste opere se vor pune în serviciul țăranului. Fără ca operele amintite să fie tendențioase, în înțelesul vulgar și vrednic să fie respins al cuvîntului, păstrînd adevărul și liberele priviri asupra lumii, singurele care asigură formele înalte ale artei, operele lui Sadoveanu sînt pătrunse de suflul iubirii consacrate țăranului romîn, lucrătorul de veacuri al civilizației noastre, acela care i-a asigurat mereu baza materială a existenței, ființa și independența statului, creatura cea mai originală printre noi, făuritorul limbii și al tuturor formelor expresiei artistice, ostașul care luptă, muncitorul care construiește. Vitregia arătată țăranului romîn de către asupritorii lui a determinat actul de opțiune și angajare al scriitorului. Din rîndurile celor umiliți și ofensați au căutat mereu calea către

lumină oameni de tot felul. Dar dintre cei pătrunși în zona clarității, numeroși au fost acei cu memoria scurtă și cu inima clătinată. Sadoveanu a conceput lucrarea vieții lui ca un act al statorniciei și al fidelității. Fidelitatea, onoarea cea mai mare a omului, ne leagă nu numai cu semenii noștri, dar cu noi înșine, cu ceea ce s-a lămurit în noi ca bun și frumos, adevărat și drept. Opera lui Mihail Sadoveanu a fost o acțiune a fidelității. „*Intrînd încet-încet în inima ascunsă a autohtonilor acestui pămînt* — mărturisește scriitorul — *am început a-mi da mie însumi şi o explicaţie a tragediei lui. Căci ţăranii furnizează clasei suprapuse atîtea elemente de valoare ce nu se mai întorc la baştină şi rămîn pierdute, uneori pînă la ostilitate pentru părinţii şi fraţii lor. Pornisem şi eu pe drumul acesta. Din calea mea normală am făcut o sforţare ca să mă întorc şi să mă reculeg. Iniţierea mea s-a făcut prin poezie şi instinct: taina ce m-a pătruns e mai tare decît viaţa, pentru că vine de la morţi şi, în lumea aceasta, morţii poruncesc celor vii. Ştiu, este şi o formă admirativă a tot ce-i pitoresc şi artistic la băştinaşi. Întrucît în acest domeniu nu sînt în joc interese, acestei atitudini i se poate spune patriotism. Îndată însă ce apar, alăturea de manifestările frumosului, problemele grave pînă la tragic ale vieţii materiale, fiul nu mai cunoaşte pe tatăl său şi pe maica sa. Aceasta e o altă înţelegere, geamănă cu cealaltă, care m-a îndemnat şi mai mult să justific şi să argumentez neîncetat pe eroul meu de predilecţie, ţăranul romîn.*“ Desigur, Mihail Sadoveanu a fost și a rămas, în primul rînd, un artist. Tema principală a vieții lui a fost evocarea naturii și a omului, dar a naturii și a omului pe care i-a cunoscut mai bine și i-a iubit. De aci nu mai este decît un pas pînă a voi să dai o realizare îndemnurilor inspirate de iubire. Cetățeanul s-a dezvoltat deci din artist. În 1945, către sfîrșitul războiului, Sadoveanu scria: „*M-am întrebat cum ar fi cu putinţă ca norodul nostru, fixat în formele lui arhaice de viaţă, să fie cîştigat pentru lumea nouă?... Ca să se schimbe cei guvernaţi, cată să se schimbe mai întîi cei care guvernează. Nu poporul are nevoie de instrucţie şi educaţie, ci ţara*

«*cealaltă*».“ Scriitorul întrevedea, în acel moment, posibilitatea schimbării întregului sistem de conducere a țării. I se părea atunci că procesul va fi lung și că soroacele sînt foarte îndepărtate. Cînd, la sfîrșitul războiului, aceste soroace au părut că se apropie în chip miraculos, artistul a coborît în vălmășag. N-au putut fi surprinși decît acei care nu-i cunoșteau opera.

Fiu al Moldovei, crescut în locurile și printre vechii oameni ai acestei părți a țării, a căror substanță morală a asimilat-o adînc ca limbă, datini, legende și aspirații, Mihail Sadoveanu s-a dezvoltat în atmosfera de cultură a aceloraşi locuri. Scriitorul ne-a vorbit despre profesorii săi de la gimnaziul din Fălticeni și de la Liceul Național din Iași. Se preda în aceste instituții școlare un bun învățămînt, de care ucenicul lor a profitat din plin. Dar emulația generală a acelui mediu de cultură poate să fi jucat un rol încă mai însemnat. Cînd acum vreo patru decenii am făcut eu însumi descoperirea Moldovei și a Iașilor, mi s-a părut că întîmpin o densitate a culturii, pentru care nu puteam cita nici o analogie. Era în anul 1916, la începutul războiului, cînd rînduielile ostășești mă duseseră în capitala Moldovei. Am rămas impresionat de vechimea amintirilor istorice, de frumusețea bisericilor, a palatelor și a grădinilor, de însemnătatea colecțiilor de artă, de mulțimea cărților în biblioteci și anticariate. Găseam un splendid oraș, înconjurat de dealuri verzi, cu perspective ca ale Florenței. Mulțimea studioșilor și a școlarilor, răspîndiți pe toate străzile, îi dădea ceva din concentrarea gravă și meditativă a micilor orașe universitare ale Germaniei. Întîlneam în drumurile mele oameni gînditori cu mari pălării romantice. Dar mai cu seamă, atunci cînd cunoșteai pe unii din aceștia, erai izbit de un anumit stil al personalității lor. Mi s-a întipărit adînc în amintire felul lor sentimental și lucid, visător și ironic. Într-o zi, prietenul Mihai Ralea mi-a făcut o declarație de principii: „Cred că trebuie să acordăm prețuirea cea mai mare oamenilor cu sufletul cald și cu mintea rece“. Am recunoscut îndată

o maximă ieșeană, realizată în diferite exemplare ale intelectualității moldovene. Cele două componente pot să se combine în dozări felurite, dar neîncetat se găsește în oamenii formați în atmosfera de cultură a Iașilor un mod de a-și controla sentimentele, care nu duce niciodată la răceala sau sterilitatea simțirii. Ibrăileanu, unul dintre reprezentanții acestui tip omenesc, a studiat dezvoltarea spiritului critic în cultura Moldovei. Într-o zi a dat o aplicare destul de neașteptată acestui spirit. A scris *Adela*.

Cine va descurca vreodată firele care îl leagă pe Sadoveanu de vechea cultură a Moldovei și a Iașilor? Scriitorul ne-a dat un anumit ajutor, numind pe învățătorii lui literari: poetul popular, Ion Neculce, Alecsandri, Russo și Kogălniceanu, Eminescu și Creangă. Este marea linie națională și populară a literaturii noastre. Sinteza literară a urmașului acestor scriitori a primit în sine inspirația cîntecelor bătrînești, filtrată adeseori prin interpretarea lui Alecsandri, oralitatea populară a lui Creangă, cunoștința istoriei țării absorbită din cronica lui Neculce, largile perspective asupra trecutului național din paginile profetice ale lui Russo și din comentariile lui Kogălniceanu, sentimentul eminescian al naturii. Tot în Iașii acelei vremi, *Contemporanul* adusese preocuparea lui socială, îndemnurile generoase ale primului grup socialist, o zare nouă deschisă asupra problemelor științifice moderne, ecouri mai lămurite din literatura rusă, a cărei poezie morală zguduia toate simțirile. Împreună cu lectura atentă a scriitorilor romîni, tînărul elev al Liceului Național își însușea toate marile opere ale literaturii universale, vechi și moderne, ale grecilor și latinilor, ale francezilor, englezilor și rușilor. Era un moment cînd, în literatura noastră, părea a se fi impus linia națională și populară și, în marile literaturi străine, direcția realistă a romanului și nuvelei moderne. Lucrarea lui Sadoveanu, de altfel fără afișarea vreunui program, a constat din apropierea acestor două orientări.

Îmbogățit prin cultura adunată în anii săi de formație, Sadoveanu se hotărăște să se consacre litera-

turii. Un teren mai propice de activitate părea a fi capitala țării, unde se instalează pentru cîtva timp. Aici, trăiește în mijlocul boemei literare a Bucureștilor, împreună cu prietenii săi moldoveni, cu N. N. Beldiceanu și N. Dunăreanu. Începuturile sînt dificile. Mediul bucureștean nu-i este deocamdată pe plac. Mai bine s-ar înapoia în Moldova. Venise de altfel timpul serviciului militar pe care îl execută cu interes pentru oamenii întîlniți și cu un capital de impresii, folosit curînd în creațiile literare. N-ar fi fost cu putință o viață liniștită de scriitor în tîrgul Fălticenilor, unde între timp întemeiase o familie și se putea bucura de prietenia unor suflete apropiate? Dar în 1903, Sadoveanu primește invitația de a se strămuta la București, pentru a intra în gruparea „Sămănătorului". Revista apăruse încă din anul anterior sub conducerea lui Coșbuc și Vlahuță, retrași curînd de la direcție. Toate răspunderile apăsau acum pe umerii lui St. O. Iosif. Poeți dispuși să-și ofere operele erau în număr îndestulător; prozatorii erau mai rari. „Sămănătorul" avea nevoie de un prozator interesant și fecund cum părea a fi Sadoveanu, care începuse să-și dea măsura într-unele din micile reviste ale vremii. Ajuns din nou la București, el află societatea „Sămănătorului", pe Vlahuță și Coșbuc, pe St. O. Iosif, D. Anghel, Zaharia Bîrsan, Ion Scurtu, Ilarie Chendi. În fruntea grupului se impunea un om făcut din flăcări, Nicolae Iorga. Sadoveanu se instalează ca scriitor la București. Editura „Minerva" a lui G. Filip, cu un rol atît de important în fixarea cadrului publicistic al mișcării literare a vremii, i se pune la dipoziție. În vara și toamna anului 1904 apar primele volume ale maestrului, conținînd toată recolta sa literară de pînă atunci, *Povestiri*, *Dureri înăbușite*, *Șoimii*, *Crîșma lui moș Precu*. Activitatea literară nu putea însă întreține pe un scriitor. Sadoveanu primește deci un post de mic funcționar la Casa școalelor, de unde înțelegerea și bunele îndemnuri ale ministrului învățămîntului de atunci, matematicianul Spiru C. Haret, îl trec cu un rost mai de seamă în conducerea „Cercurilor cul-

turale", de curînd înființate. Călătorii numeroase prin țară îl țin mereu departe de București. Dorința de a trăi în cadrul său firesc învinge încă o dată. Se înapoiază la Fălticeni, pentru a duce o viață reculeasă, cu lungi ceasuri dăruite lecturii și creației, îngrijirii livezii sale, vieții de familie și prieteniei. Urmează o epocă mai lungă, încărcată de roade, pînă la strămutarea sa la Iași și strîngerea legăturilor cu *Viața romînească*. Paginile acestea nu vor fi să fie o biografie. Istoria vieții unui scriitor este, în primul rînd, istoria operelor sale. Nici pe aceasta n-o putem întreprinde. Dar astăzi, cînd marele nostru Mihail Sadoveanu a pătruns în al patrulea sfert de veac al existenței sale și cînd monumentul operei lui ni se înfățișează cu întreaga masivitate a celor o sută douăzeci de volume care îl compun, se impune încercarea de a deslui înțelesul general al acestei opere și al personalității creatorului ei.

Momentul cînd Sadoveanu apare în literatură, după ce se formase cum am încercat să arăt, coincidea cu o anumită criză a mișcării noastre literare. Eminescu dispăruse dintre cei vii, ca și Creangă; Caragiale și Coșbuc dăduseră partea cea mai întinsă a operei lor. Delavrancea își impusese o tăcere pe care urma s-o întrerupă mai tîrziu, cu mare răsunet, seria dramelor sale istorice. Vlahuță părea că obosise. Apăruseră poeții mai tineri St. O. Iosif și D. Anghel. Dar prozatorul, capabil să întoarcă societății noastre oglinda în care să se aleagă trăsăturile cele mai semnificative și năzuințele ei, întîrzia să apară. Iosif a avut dreptate cînd l-a recunoscut în Sadoveanu. Dar poate că el nu bănuia că învitatul său în cercul „Sămănătorului" va deveni cel mai de seamă scriitor romîn în epoca următoare lui Eminescu și Caragiale și, desigur, unul din cei mai mari ai întregii noastre evoluții literare.

Este destul de greu să fixezi ierarhia scriitorilor, pentru a acorda fiecăruia dintre ei o treaptă și unuia singur treapta cea mai înaltă. „Arta se găsește în orice moment la ținta ei", a spus Goethe odată. Maxima trebuie înțeleasă în sensul că toate creațiile artistice

fiind realizări depline, cosmosuri perfecte, comparația și gradația lor nu sînt posibile. În ciuda acestei constatări, care pare atît de evidentă, există totuși în istoria artelor linii de direcție, serii de eforturi ascendente. Se poate spune că nu există progres în arte numai atunci cînd le considerăm în epoci foarte întinse, așa încît nu putem da un răspuns întrebării puse acum mai multe secole despre superioritatea anticilor asupra modernilor sau a modernilor asupra anticilor. Considerate în epoci mai restrînse, istoria literară manifestă anumite progrese și, pe unele din ele, literatura noastră le datorește lui Sadoveanu în perioada inaugurată o dată cu volumele din 1904.

Iată, de pildă, problema narațiunillor istorice pe care și-o pun scriitorii noștri în epoca renașterii naționale și sociale a revoluției de la 1848 și o dată cu publicarea vechilor cronici. A scris astfel de narațiuni Asachi. Costache Negruzzi a dat o capodoperă în *Alexandru Lăpușneanu*, Bălcescu scrie *Istoria lui Mihai vodă Viteazul*, operă cu înalte însușiri artistice. Odobescu compune, cu o știință destul de solidă a trecutului și cu forță dramatică, povestirile sale despre Mihnea cel Rău și Doamna Chiajna. Au mai fost mult citite pe vremuri povestirile istorice ale lui Nicu Gane. Nu este însă evident că întreaga serie culminează cu *Șoimii*, *Zodia Cancerului*, *Frații Jderi* sau cu *Istoria lui Ștefan cel Mare*, una din operele cele mai de seamă ale timpului nostru? Trecutul a dat în genul narațiunii istorice „tablouri" sau „scene", cum le numea Odobescu, dar abia o dată cu Sadoveanu el a fost adus să trăiască într-o complexitate bogată, cu o înțelegere adîncă a marilor curente care le-au străbătut. Intuiția civilizației materiale a trecutului și a caracterelor tradiționale este destul de însemnată la înaintașii lui Sadoveanu, dar abia o dată cu el tot ce puteau oferi cronicile și baladele istorice se adună în fresce grandioase, pătrunse de o înțelegere a istoriei patriei, pentru care literatura din epoca anterioară nu oferă nimic asemănător.

În jurul anului 1880 literatura noastră fusese înzestrată cu știința notării graiului vorbit. O dată

cu comediile, apoi cu schițele și nuvelele lui I. L. Caragiale, apoi cu povestirile lui Creangă, cititorii dobîndeau impresia că ascultă cu adevărat oameni vii de la noi, oameni ai orașelor sau țărani. Față de Caragiale și Creangă, aproape toată literatura noastră anterioară ne face să auzim mai mult pe autori, decît pe eroii lor. Limba ca mijloc de caracterizare a personajelor din drame și comedii, din nuvele și schițe, alcătuiește una din contribuțiile cele mai însemnate ale acelor mari înaintași. Sadoveanu a folosit învățămîntul lor; formele oralității populare sau ale celei arhaice, atunci cînd este vorba de teme narative împrumutate trecutului mai îndepărtat, intră și în scrisul său. Primejdia acestui procedeu artistic este alunecarea spre regionalism și manieră arhaizantă. Meritul lui Sadoveanu este de a fi găsit mijlocul de a adapta formele arhaice sau populare la lexicul și structura limbii literare, așa cum aceasta s-a format în secolul al XIX-lea. Nici o piedică nu se pune răspîndirii operei sadovenești în toată obștea romînilor, deși ea înregistrează accentul regional sau arhaic, ca un mijloc discret de localizare și datare a narațiunii. Dacă am înțelege apoi limba lui Sadoveanu ca o simplă transcriere naturalistă a limbii populare, așa cum s-a întîmplat uneori la prozatorii din jurul său, am face o mare greșeală. Limba oamenilor lui Sadoveanu este obținută printr-un procedeu de potențare artistică, de înălțare a ei într-un plan superior al expresivității. Eroii populari ai povestirilor lui Sadoveanu, prin formele împodobite și pline de cuviință ale vorbirii lor, prin politețea formulelor de adresare, prin maximele și pildele cu care își presară discursul, uneori prin umorul lor delicat, sugerează ideea acelei culturi populare formate în timp de secole de viață de societate și sub influența anumitor modele cărturărești, răspîndite în popor prin cărțile poporane, prin scriptele cancelariilor, prin predicile bisericilor. Ascultați-l vorbind pe unul din personajele din *Hanu-Ancuței*: „*Mătușă Salomie, tare te rog: nu te supăra. D-ta nu cunoști cum îi lumea? Ai fost femeie frumoasă în zilele dumitale ș-ai purtat la gît mărgărintar, cum*

spunea moş Constandin. Apoi de ce-ţi ieşeau bărbaţii în preajmă, arătîndu-şi dinţii şi măgulindu-te? Iar la alte femei nu se uitau, căci nu erau ca dumneata. Astfel şi lumea aste de aici, adunată la lucrarea care se vede, are plăcere s-asculte istorisiri; şi cine le spune mai frumos, acela are laudă mai mare. Bătrînul acela-i orb şi ticălos, dar ştie să spuie şi să cînte, avînd dar de la Dumnezeu. Asemenea dacă te bucuri de-o floare că-i luminată şi are mireazmă, nu te poţi supăra pe cea care-i mohorîtă şi fără miros, căci nu-i ea vinovată." Această nobilă manifestare verbală este documentul unei sociabilităţi mai înalte şi al unui umanism popular, ale cărui rădăcini cărturăreşti coboară poate pînă în cultura Bizanţului.

Eminescu a atins, în perioada dinainte de Sadoveanu, culmi înalte în evocarea naturii. Însuşindu-şi elementele poeticei romantice, dar dezvoltîndu-le prin geniul său şi prin experienţa peisajului său natal — nordul păduros al Moldovei — Eminescu a mişcat adînc sensibilitatea vremii şi continuă să ne mişte, evocînd tainele şi frăgezimile pădurii, ochiul de apă deschis în mijlocul ei, izvoarele zdrumicate pe patul lor de prund. A ascultat hîrjoana păsărilor, a ridicat ochii şi a văzut steaua tremurînd; s-a înfăşurat în magie selenară, a ascultat sunetul dureros al buciumului care întreabă. Exemplul lui Eminescu a folosit scriitorilor veniţi după el. Dar Eminescu, călăuzindu-se de generalizarea lirică, a dat uneori tablouri ale naturii cum se pot constitui în orice parte a lumii: fulgerul încremenit al apusului, tremurarea lunei răsărind din ape, aceleaşi la toate meridianele. Contribuţia poetică a lui Sadoveanu a constat în individualizarea peisajelor sale, căci el descrie totdeauna anumite locuri ale patriei noastre, pe care le numeşte şi le indică oarecum pe hartă. Geografia poetică a lui Sadoveanu este apoi dintre cele mai întinse: ea cuprinde toate regiunile ţării; pădurile şi apele Moldovei, munţii Moldovei şi ai Ardealului, lunca, bălţile şi Delta Dunării, acolo unde lumea pare a se alcătui din nou şi unde forfota de necrezut a vieţii, desprinsă parcă din mîlul plastic şi cald, aminteşte primele zile ale

creației. Natura, ca vedere și sunet, este pretutindeni prezentă în operele maestrului, dar ea nu împlinește numai o funcțiune de cadru. Natura însoțește mișcările sufletești ale personajelor, le subliniază, le răspunde și pare că le comentează. Cînd flăcăul Niță Lepădatu, muncitor în căutare de lucru, cu sufletul ars și pustiit de lipsuri și rătăcire într-o lume care nu-i zîmbește și pare a nu fi așa, cînd Niță Lepădatu ni se arată mai întîi, scriitorul notează: „*Soarele scăpăta spre dealurile de la apus, între păturI subțirele de nouri. Vîntul de secetă tot sufla în întinderi. Cît cuprindeau ochii, se vedeau numai arături, mirişti, păpuşoişti; în valea de aproape lucea un iaz: pe o culme uşoară, înegrea un pîlc de mărăcini. Nicăieri păduri, livezi, sate. Deasupra se boltea un cer alburiu de singurătate. Mergeau încet pe un drum de țărînă, paşii lor stîrneau o pulbere neagră, pe care vîntul o învăluia şi o trimitea pe mirişti şi pe buruienile nalte de pe haturile păpuşoiştilor. Un stol de stănci şi de grauri se ridică din dosul coşerelor, pluti alene pe vînt, apoi se lăsă într-o vîlcea.*“ Nici un amănunt nu este de prisos în acest tablou zugrăvit în tonuri cenuşii şi oricine va simţi consonanţa între sufletul flăcăului sărman Niță Lepădatu cu peisajul sărac în care trebuie să-și ducă obida lui. De la un timp au mai scăzut, fără să dispară deodată, înfățișările și glasurile naturii, adierile mîhnite ale vîntului, frunzele licărind în focul asfințitului de toamnă. S-a impus din ce în ce mai puternic omul cu problemele lui.

Dar nici acesta n-a fost absent vreodată. De la primele povestiri pînă la Mitrea Cocor, țăranul devenit conştient şi ridicîndu-se pentru o lume mai dreaptă, întreaga operă a lui Sadoveanu este consacrată zugrăvirii omului în împrejurările societății noastre mai vechi și mai noi, țăranului romîn, oamenilor din orașe și a intelectualilor provinciali care agonizau în vechea orînduire. Chipurile oamenilor se constituie numai din prezentarea faptelor și a mediului care îi conține, fără intervenția retorică a scriitorului, fără judecăți de valoare și analize, așa cum l-au învățat maeștrii săi, marii scriitori ai realismului european. Totuși simpatia umană învăluie tablourile și narațiu-

nile, se dezvoltă și se comunică dintre rînduri, prin arta subtilă a selecțiunii trăsăturilor și momentelor, prin epitetul potrivit la locul lui, prin vorbirea plină de blîndețe și omenie în dialoguri. Această simpatie cucerește pe cititor, care alunecă sub punctul de vedere al scriitorului și primește mișcat influența lui. Opera lui Sadoveanu este o pledoarie elocventă pentru soarta țăranului romîn și pentru toți obiditii vechii orînduiri. Această operă a adus un uriaș serviciu cauzei eliberării omului în țara noastră. Iată-l pe acel Niță Lepădatu, despre care a fost vorba și mai sus, eroul povestirii *Bordeienii*, scrisă în 1911. A ajuns, căutînd de lucru pe moșia lui Georges Avrămeanu și pe cînd se îndepărtează de bordeiele de lut, „scurmate în mal", cu geamuri „mici cît pumnul", unde locuiau muncitorii pămîntului, Niță Lepădatu intră în vorbă cu însoțitorul lui:

— Hm! Curtea-i la doi pași... zise într-o vreme humelnicul. Azi e sîmbătă, boierul trebuie să fie acasă. Sîmbăta vine mai devreme de pe cîmp.

— Da are moșie mare? întreabă Lepădatu.

— Cum? și moșneagul privi uimit pe flăcău. Cît vezi cu ochii, și încă și mai departe... Groaznică moșie are!... Cea mai mare moșie! Mai mare moșie nici nu se poate! Dac-a fi mai mare, cu ce-are s-o are și cu ce are s-o îngrijească?

L-am întrebat eu o dată:

— Cucoane Jor! Ce faci dumneata cu atîta pămînt și cu atîta bănet?

— Și ce ți-a răspuns?

— Ce mi-a răspuns? Hm! Nu mi-a răspuns nimica. A început a rîde...

Flăcăul dădu din cap și zîmbi. Zîmbi și moșneagul scuturîndu-și pletele; apoi întinse mîna cu degete negre și uscate:

— Iaca, ici în vale-i curtea cu toate acareturile... O casă scundă de bîrne albea în vîlcea, către iaz, înconjurată de șuri, de grajduri acoperite de paie.

— Are curte strașnică boierul... vorbi moș Năstase... Boierii îs deprinși cu odăi multe... L-am întrebat eu într-un rînd:

— *Cucoane Jor, ce-ți trebuie dumitale patru odăi așa de mari? Ce faci cu ele?...*

— *Și el ce-a zis?...*

— *Hm! el ce să zică? N-a zis nimic. A început a rîde...*" Mai era oare nevoie de altceva decît de amănutele acestui dialog atît de firesc și atît de discret, fără nici o insistență, fără nici o îngroșare a trăsăturilor, pentru a pricepe tragedia țăranului romîn în condițiile exploatării lui, pentru a simți cum bate inima poetului și pentru ca inima noastră să bată alături de-a lui?

Aceste bătăi ale inimii au fost odată foarte furtunoase. Ele au însoțit cîndva pe-ale lui Cozma-Răcoare, eroul desprins din vechile balade, un om întunecos, cu doi ochi ca oțelul. Intr-o zi G. Ibrăileanu, marele lui prieten, i s-a adresat lui Sadoveanu spunîndu-i: „Aș fi curios să știu ce vei mai da peste două decenii. Dumneata, pe cît înțeleg, reiai în spațiul unei vieți evoluția literaturii noastre, așa cum individul rezumă evoluția umanității: de la dezlănțuirile primare ajunge treptat la reflexivitate. Cînd Cozma-Răcoare va ajunge un înțelept monah, ciclul dumitale va fi închis." Oare această profeție a lui Ibrăileanu l-a îndemnat mai tîrziu pe maestru că creeze figura călugărului Breb în *Creanga de aur*, a înțeleptului Sindipa în *Divanul persan*, a prezviterei Olimbiada în *Nicoară Potcoavă?*

S-au adunat între timp multele experiențe ale vieții, observarea nedreptății a avut multe prilejuri să se exercite în vremea noastră bîntuită de războaie, de făptuirile tiraniei insolente și trufașe, într-un rînd s-au aprins ruguri și au ars oamenii și cărți, unele din ele au fost ale maestrului. Au curs anii, au dispărut prietenii, jertfele au fost uneori mai dureroase. Injustiția și cruzimea s-au ținut tari pe meterezele lor. Nu cumva omul trebuie schimbat în adîncimea lui? Din încercările vremurilor s-a distilat un suc mai dulce, cu puteri alinătoare. Vorbește înțeleptul Sindipa către ucenicul său Ferid, care va fi chemat în curînd să-și conducă popoarele. „— *Fiule, Dumnezeu pune darul înțelepciunii și într-un om sărac, nu crede că mări-*

rea şi puterea sînt mai de preţ. Cînd la putere se adaugă înţelepciune, atunci a fost scris muritorului în zodia sa cunună de lumină. Cînd îţi va veni vremea, aşa să fii tu, fiule, ca să poţi fi scutit la bătrîneţe de scîrbă, viermele inimii. După ce ţi-am deschis toate tainele, îţi doresc să ajungi la împărăţie, şi cînd vei ajunge la împărăţie să nu omori pe dascălul tău." Nu este deci sigur că Ferid, ajuns în scaunul împărăţiei, avînd adică interese, bunuri colosale şi o putere fără limită de apărat, îşi va mai aminti de învăţăturile lui Sindipa şi că viaţa înţeleptului, al cărui rost este să pronunţe de-a pururi cuvintele adevărului şi ale dreptăţii, va rămîne totdeauna în siguranţă. Este mai probabil că atunci cînd egoismul străvechi al omului va bate în retragere, cuvintele înţelepciunii vor atîrna mai greu şi vor fi mai bine ascultate. Opera lui Sadoveanu s-a încununat cu supremele zări ale înţelepciunii, zîmbind vremurilor viitoare şi anunţînd domnia dreptăţii, a toleranţei, a bunătăţii, a omeniei. A apărut în povestirile maestrului un alt tip omenesc, a cărui putere dulce şi binefăcătoare mi se pare pe de-a întregul întrupată în prezvitera Olimbiada. Citesc şi recitesc paginile dedicate ei în *Nicoară Potcoavă* şi mă pătrund de farmecul ei, făcut din frumuseţe augustă, din taină şi tăcere, din putere asupra fiarelor sălbatice, din îndemînarea mîinilor care ştiu să vindece rănile, să prepare băuturile alinătoare, din murmurul cuvintelor în stare să mîngîie conştiinţa îndurerată a omului, din pătrunderea privirilor pînă la secretele cele mai pecetluite ale sufletului, din dorinţa de a face binele şi de a ajuta. Chem atunci asupra omenirii înţelepciunea, îndemînarea, bunătatea activă a Olimbiadei. O asemăn în cugetul meu cu Diotima, preoteasa din Mantineea, aceea care dezvăluie oaspeţilor adunaţi la banchetul lui Platon doctrina supremă a iubirii. Hangerele au intrat în teacă. Mă mîngîie şi mă înalţă duhul *eternului-feminin*, *das Ewig-Weibliche* al lui Goethe.

Am comparat pe Mihail Sadoveanu cu C. Negruzzi, cu Creangă, cu Eminescu, încercînd să arăt ce a dat maestrul, ajuns astăzi pe culmea cea mai înaltă a

creației, în ordinea cunoașterii artistice a trecutului, a vieții poporului, a naturii romînești. Directivele desprinse din operele tuturor acelor mari scriitori s-au încununat în lucrarea vieții lui Sadoveanu. Maestrul a dus la perfecțiune narațiunea istorică, reprezentarea vieții populare, evocarea întregii naturi romînești. A făcut aceasta cu o imensă putere poetică a spiritului, în forme de expresie nobile și pure, care dezvăluie cultura interioară a poporului romîn, într-o operă de o fecunditate fără precedent. A înzestrat limba noastră cu prestigii și vrăji, care lucrează cu forța tiranică și plină de desfătări a muzicii. A dat un sens luptător creației sale și ne-a instruit prin înțelepciune și umanitate, creînd o galerie de înalte tipuri omenești, cărora nu le putem pune nimic alături. Este deci drept a spune că, în epoca următoare lui Eminescu și Caragiale, Mihail Sadoveanu a fost și continuă a fi cel mai mare scriitor romîn.

Cer iertare maestrului pentru îndrăzneala de a pronunța, chiar în fața sa, aceste cuvinte ale prețuirii. Mi-ar plăcea să știu că nu judecă vorbele mele lipsite de acea cumpătare, de la care el însuși nu se abate niciodată. Genul elogiului academic este apoi cam desuet. M-am ferit deci de accentele encomiastice, dînd expresie numai reflecției intime, pronunțate cu toată libertatea. Pentru că am avut fericirea de a-l vedea uneori mai de aproape pe maestru, cunosc claritatea privirilor pe care le îndreaptă asupra oamenilor, răbdarea și bunătatea sa. Tăcerea sa gravă nu mi s-a părut impenetrabilă, fiindcă am văzut ochii săi zîmbind, am auzit rîsul bunei-dispoziții celei mai tinerești, am asistat de atîtea ori cum se forma hotărîrea de a ajuta meritul sau suferința anonimă și umilă. Înzestrat cu una din cele mai puternice imaginații pe care natura le poate dărui oamenilor, maestrul și-a reprezentat cu ușurință orice durere, pe a oricui și pe a tuturor, a întregului popor romîn, pe care l-a înțeles ca puțini alții, l-a făcut să dobîndească o nouă conștiință de trecutul și valoarea lui, l-a ajutat în luptele și

aspirațiile sale către dreptate și libertate. Am deci încă o scuză pentru îndrăzneala cuvintelor mele, pe aceea de a fi vorbit ca oricine din obștea noastră întreagă, bucuroasă să aducă lui Mihail Sadoveanu, în împrejurarea de astăzi, prinosul recunoștinței ei.

III

SCHIŢE

EMINESCU ŞI SHAKESPEARE

Zi a primăverii tinere, acolo, în nord, mai plăpîndă încă decît sub cerul nostru! La 23 aprilie, a anului 1564, spun unii că s-a născut Shakespeare. S-au împlinit de-atunci 390 de ani. Nu este un număr rotund de ani, care să dea toată greutatea unei comemorări. Mai lipsește un deceniu pînă să se împlinească patru secole. Piatra mormîntală de la Stratford indică tot ziua de 23 aprilie, a anului 1616, ca fiind aceea a morții „marelui Brit", cum îl numește Eminescu în *Geniu pustiu*. Au trecut din acea zi 338 ani. Fragmente de timp, mai scurte sau mai lungi decît acelea obișnuite răgazului unei aniversări! Dar de cînd primejdia războaielor hidoase amenință bunurile cele mai scumpe ale culturii, ne place să folosim orice prilej pentru a ne aminti de marile figuri ale trecutului, acele care au clădit pe om și i-au dat adaosuri de motive pentru a iubi viața și lumea. Prețuirea marilor valori ale culturii alcătuiește un moment al apărării păcii.

Cîte nu s-au spus, cîte nu se pot spune despre Shakespeare! Vreau astăzi să-l privim cu ochii lui Eminescu. Umbra lui Shakespeare și a creației lui trece de mai multe ori prin poeziile, prin criticile lui Eminescu. Împăratul izgonit de revolta poporului, în *Impărat şi proletar*, este „moșneagul rege Lear". În *Icoană şi privaz*, recitită acum în ediția *Postumelor*,

publicată de Perpessicius, poetul mărturisește în fața iubitei:

„Și eu simt acest farmec și-n sufletu-mi admir
Cum admira cu ochii cei mari odat' Shakespeare".

În articolul *Teatrul romînesc și repertoriul lui* din *Familia*, Eminescu îl numește pe Shakespeare „geniala acvilă a nordului". Un contemporan, Ben Jonson, poetul și primul editor al operelor lui complete, îl numise „dulcea lebădă de pe Avon". Eminescu este la curent cu controversa, lăsată moștenire de Voltaire, asupra abaterilor shakespeariene de la regulile clasice ale tragediei. Shakespeare nu s-a supus „regulilor", dramele lui n-au respectat „unitățile"? „*Într-adevăr* — scrie Eminescu — *cînd iei în mînă opurile sale, care se par așa de rupte, așa de fără legătură în sine, ți se pare că nu e nimica mai ușor decît a scrie ca el, ba poate a-l și întrece chiar prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic, care să fi domnit cu mai multă siguritate asupra materiei sale, care să fi țesut cu mai multă conștiință toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare; căci ruptura sa e numai părută, și unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism și de profunditate, care domnește în creațiunile acestui geniu puternic.*" Într-o altă însemnare din *Curierul de Iași*, Eminescu laudă dramele lui Shakespeare ca și comediile lui Molière, „*pentru că se vor putea reprezenta și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același interes, căci pasiunile omenești vor rămînea mereu aceleași*".

Din aceste drame începe el într-un rînd traducerea lui „*Timon din Atena*", rămasă ca un scurt fragment în manuscrise (G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, IV, 313). Dar în afară de aceste ecouri și de altele pe care un cercetător conștiincios le-ar putea inventaria, ediția lui Perpessicius mai aduce o poezie care cuprinde în partea ei cea mai întinsă un elogiu al lui Shakespeare plin de notele unei caracterizări calde și adînci, cum literatura noastră nu mai cunoaște un altul. Este vorba de poezia *Cărțile*, uimitoare oglin-

dire a geniului celui mai mare poet englez în geniul celui mai mare poet romîn.

Poezia aceasta este în esența ei un madrigal, o improvizație spirituală spre lauda iubitei. Poetul declară a fi sorbit din trei izvoare ale simțirii și înțelepciunii: Shakespeare mai întîi. Apoi înțeleptul care „a dezlegat problema morții", pe care nu-l numește, dar pe care-l ghicim: este vorba de Schopenhauer, mult citit de Eminescu în epoca lui vieneză. A treia oarte vie a științei poetului este iubita însăși. Bucata, desfășurată pînă acum în ton sărbătoresc și august, se termină cu grațioasa și glumeața aluzie erotică. Dar cum partea cea mai întinsă a poeziei este consacrată lui Shakespeare, cititorul întîrzie aici mai mult și reține mai cu seamă elogiul shakespearian.

Este interesant a examina pe rînd epitetele cu care Eminescu asociază numele lui Shakespeare. Se întregește astfel portretul literar cel mai ademenitor. Marele poet englez este, pentru apologistul lui romîn, un martor al intimității sale, „*un prieten blînd al sufletului* (său)". Tot astfel tînărul Goethe, în discursul pronunțat în cinstea lui Shakespeare, în 1772, la Frankfurt, dă expresie sentimentului său, mărturisind: „*Shakespeare, prietene, dacă ai mai fi printre noi, n-aş putea trăi nicăieri în altă parte decît în preajma ta. Cît de bucuros aş fi să joc rolul secundar al unui Pylade, dacă tu ai fi un Oreste.*" Ca toți criticii lui Shakespeare, de cînd romanticii au făcut mai întîi observația, Eminescu găsește că este surprinzătoare, în drama acestuia, întinsa curbă a inspirației sale, alternarea contrastelor, a tragicului și a liricului, a vehemenței și a dulceții. Glasul lui este și „furtună" și „lin"; el este și „crud" și „moale". Acest din urmă epitet apărut sub pana lui Eminescu cheamă o amintire clasică, cum sînt atîtea în poezia lui. „Moale" în înțelesul de grațios, sensibil, duios, este un cuvînt întrebuințat o dată de Horațiu, vorbind despre Virgiliu, poetul idilic, în celebrele versuri ale *Satirelor* (I, 10, 44-5): „*molle atque facetum Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae* (*muzele bucuroase de ogor i-au dăruit lui Virgiliu grație duioasă şi eleganță*)". În același fel va

vorbi Puşkin, în nota consacrată dramei *Romeo şi Julieta*, despre „graţia lui Shakespeare". Acesta va fi apoi lăudat pentru puterea lui de a intra în formele cele mai variate ale vieţii, pentru marea lui aptitudine de a crea oameni şi situaţii, apoi pentru întinsa experienţă concentrată în dramele lui: *„Înveţi ce-un ev nu poate să te-nveţe"*. Dar Shakespeare este pentru Eminescu mai mult. El îi comunică poetului nostru nu numai ştiinţa despre oameni, dar şi facultatea sporită de a simţi şi înţelege. Shakespeare îl înzestrează cu noi sentimente şi cu noi priviri îndreptate către lume. Shakespeare este educatorul lui. Acelaşi este înţelesul mărturisirii lui Goethe, în discursul din 1772: *„Am simţit în chipul cel mai viu cum existenţa mea se extinde infinit; totul deveni pentru mine nou, necunoscut şi lumina neobişnuită primită de la el îmi făcea ochii să lăcrimeze"*. Umanitatea lui Shakespeare este dintre cele mai pilduitoare. Chiar greşelile lui îi sînt dragi. Şi poetul nostru vede în poetul englez un model şi o ţintă a aspiraţiei lui.

N-avem încă o istorie a felului în care Shakespeare a fost înţeles şi preţuit din momentul în care renumele lui începe să se răspîndească pe continent, adică din secolul al XVIII-lea. S-a admirat în el cînd genialitatea lui sfărîmătoare de reguli, acea spontaneitate care a zguduit sistemul clasic francez, cînd puterea, deopotrivă cu a naturii, de a crea oameni, cînd dramatismul lui bogat în contraste, cînd lirismul lui, în care oricine găseşte un confident al intimităţii sale, cînd înţelepciunea şi profunda lui cunoaştere a omului, cînd umanitatea lui atît de bogată. Shakespeare n-a fost numai admirat, dar şi iubit. A existat cultul romantic al lui Shakespeare şi Eminescu a fost unul din închinătorii acestui cult. Pe de altă parte, portretul eminescian al lui Shakespeare întruneşte toate amintitele note, răspîndite în mărturiile adunate vreme de două sute de ani. El aduce şi recunoaşterea uneia din cele mai însemnate înrîuriri care s-au exercitat asupra sa şi constituie, din acest punct de vedere, un preţios şi puţin cunoscut document al istoriei literare.

MOȘTENIREA LUI ODOBESCU

A fost un muntean, un om al generației de la 1848. A spus-o el însuși de mai multe ori. Pentru că prin limita finală a vieții lui s-a apropiat mai mult de noi și pentru că a înmulțit mărturiile despre sine, cunoaștem mai bine, prin el, cum vor fi fost oamenii care au pregătit și au săvîrșit în Muntenia revoluția de la 1848. Prin bunicul din partea mamei, prin doctorul Constantin Caracaș, descindea din una din cele mai vechi familii de intelectuali romîni. Prin colonelul Odobescu, tatăl lui, cunoscuse bine oamenii și împrejurările revoluției. A mai apucat domniile regulamentare. Copilăria lui s-a desfășurat sub domnia lui Alexandru Ghika. În aceeași vreme se înființează „Societatea Filarmonică". Are loc complotul împotriva domnitorului, care se termină cu trimiterea răsculaților la Mărgineni. Se anunță dezrobirea țăranilor. Început de reînviere, cînd se pune la cale noua așezare a țării! Între 1845 și 1847 Bălcescu și Laurian scot cele cinci volume ale *Magazinului istoric pentru Dacia*. Nu știm dacă l-a cunoscut atunci pe Bălcescu, dar este aproape sigur că l-a văzut în 1851 la Paris, înconjurat de cercul studenților romîni și cred că a asistat la conferința despre *Mișcarea romînilor în Ardeal*. La Paris tînărul, care nu împlinise douăzeci de ani, este căutat de C. A. Rosetti, care vrea să-i încredințeze misiuni conspirative. Primește într-un rînd vizita junelui profesor

ieșean Nicolae Ionescu și, în plimbările lor, se opresc și întîrzie uneori lîngă soclul statuii lui Spartacus, pe aleile grădinilor Luxemburgului. Țara era mică, lipsită de independență, bucurîndu-se abia de un început de cultură modernă. Norii fanariotismului se tîrau încă leneși, aproape de pămînt. În copilăria lui Odobescu mai existau boieri cuișlic și anteriu, săltați de subsuori de către slujitorii lor, învîrtind mătăniile sau desfătîndu-se cu ciubuc și cafea, în fundul grădinilor, sub marii nuci cu aromă amăruie. Ogoarele erau lucrate cu plugul de lemn. Țărănimea locuia în bordeie săpate în pămînt. Cum să urnești țara înapoiată și s-o faci să înainteze către libertate, către rînduieli mai drepte, spre mai multă demnitate a omului? Șirul oamenilor luminați din acea vreme a avut de dat o luptă grea. Odobescu le-a văzut strădaniile și, fiindcă a înțeles ce lucru de seamă doreau ei să facă, s-a legat adînc în sufletul său de năzuințele lor, și le-a rămas credincios. Acest om cu o structură mai mult intelectuală decît sentimentală, mai mult curios decît pasionat, mai mult zîmbitor decît înduioșat, mai mult senzual decît entuziast, a cunoscut totuși o singură pasiune și o singură formă a înduioșării și entuziasmului, aceea pe care i-o provocau țara lui și străduințele ei de a se înălța către libertate și dreptate. A reprezentat deci tipul moral al pașoptistului, cu tot ce întrunea acesta, ca patriotism vibrant, ca dorință de însușire a formelor mai înalte ale culturii, ca aspirație către libertatea națională și socială, acea „divină justiție" pe care o văzuse, cum a spus el însuși o dată, „înlăcrămată, oropsită, pribeagă și îngrozită".

Linia vieții lui n-a fost, în această privință, niciodată întreruptă. A putut fi uneori mai puțin activ în urmărirea idealurilor tinereții sale, dar nu le-a trădat niciodată. Tînăr, abia de șaptesprezece ani, cere în articolul *Muncitorul romîn* publicat în *Junimea romînă*, ziarul studenților romîni din Paris, restituirea pămînturilor acelora care-l muncesc. „*Negreşit, muncitorul e stîlpul Romîniei!* exclamă Odobescu. *De la dînsul învățăm a ne iubi patria! Fiind în raport necon-*

tenit cu pămîntul țării noastre, el știe a-l iubi și cinsti... și cu toate acestea, acel pămînt nu e al lui! Este al ciocoiului care i-l dă și i-l ia, după voința-i." Urmează profeția: „*Peste puțin pămîntul va fi înapoiat muncitorului prin iubirea și îngrijirea căruia pustiile se vor schimba în holde nalte și bogate*". În 1852, scrie o *Odă Romîniei* și cînd, în 1855 se înapoiază în țară pe Dunăre, inima lui bate mai tare. Dincolo de țărmurile fluviului ghicește cîmpia Bărăganului, cu movilele rămase din vechime. „*Te iubesc, țărm părintesc*", strigă poetul. El mărturisește „*nestinsul amor, ce unește-al nostru suflet de pămîntul trecător*". Poezia, cu tot ceea ce datorește debitului poetic al lui Alecsandri, are totuși mișcare și adevăr. Ce febră de activitate îl cuprinde pentru a cunoaște pămîntul țării și vechile lui monumente! Călătorește cu trăsura, călare, pe jos. Este unul din primii alpiniști. Urcă munții și privește de-acolo cum covorul țării se rostogolește pînă la Dunăre. Străbate ținuturile Argeșului, cercetează mănăstirile oltenești, împinge călătoria sa pînă în părțile Sibiului. La Bistrița descoperă *Psaltirea* lui Coresi. Copiază pisanii și citește documente vechi. În preajma Bucureștilor, la Snagov, precizează data întemeierii mănăstirii. Instituie întinse anchete arheologice și stabilește, cu mai multă pregătire științifică decît Papazoglu sau Bolliac, conspectul arheologic al țării. Tezaurul de la Pietroasa, descoperit încă din 1837, rămăsese nestudiat. Îl cercetează de-a lungul întregii lui vieți și îi consacră ultima lui lucrare. Notează vechi tradiții și culege poezii populare. Este unul din primii folcloriști, cu preocupări savante. Studiază cel dintîi *Istoria otomanicească* a lui Ienăchiță Văcărescu. Începe să publice manuscrisul din secolul al XVII-lea al lui Udriște Năsturel, cuprinzînd traducerea din slavonește a lui *Varlaam și Ioasaf*.

Dintre scriitorii romîni, înclinația lui se oprește cu mai multă dragoste și mai mult interes în fața acelora care corespundeau mai bine idealului său patriotic și popular, în fața lui Cîrlova, Alecsandri, Ispirescu. Îl cunoscuse pe veselul și mintosul Nicolae Filimon și, înțelegînd însemnătatea *Ciocoilor vechi și*

noi, îi publică în revista lui, în *Revista romînă*. Statornicia în admirația pentru Bălcescu face din el editorul uneia din cele mai însemnate scrieri ale acestuia, *Istoria romînilor sub Mihai vodă Viteazul*. Studiile de istorie și arheologie națională, de filologie, folclor și istorie literară ies mult îmbogățite din activitatea lui Odobescu. O nouă luptă trebuia dată împotriva latinismului. La Academie, el declară că „*o dată cu viața n-aș voi ca limba dicționarului d-lor Laurian și Massim să devină limba succesorilor noștri*". Cînd istovește argumentele științifice, își asociază umorul public și cititorii rîd, în adevăr, cînd află din lista de bucate a prînzului oferit de Odobescu colegilor săi latiniști de la Academie că oaspeții au mîncat „melunine rubre cu farcimine de minutale", adică pătlăgele roșii cu tocătură de măruntaie.

Dorea o artă care să exprime „instinctul artistic al poporului". A aplicat programul *Daciei literare* a lui Kogălniceanu la problema artelor plastice. Uimitoarele perspective din *Viitorul artelor în Romînia*, conferință ținută la Paris încă din 1853, completat cu disertația *Artele în Romînia în periodul preistoric*, din 1872, își păstrează încă toată actualitatea. A urmărit de aproape mișcarea artistică, a prezentat arta populară romînească la Expoziția universală din Paris la 1867, a proiectat mari lucrări arhitectonice, un palat al culturii, rămas nerealizat, și a recunoscut pe Grigorescu. În arta literară a realizat programul său prin nuvelele lui istorice *Mihnea cel Rău* și *Doamna Chiajna*, scene din epoca feudalității romînești, sprijinite de toată știința lui de istoric și arheolog, unde printre făptuirile cruntilor tirani, se aud lanțurile iobagilor în beciurile armașului Dracea din Mănești și a evocat ascunderea țării îndoliate în drumul cumplitei Doamne Chiajna.

La 1863 a fost ministru al școlilor și, în această calitate, l-a adus pe Hasdeu la Arhivele Statului și a trimis o comisie să inspecteze locul îngropării lui Bălcescu la Palermo. S-a dezgustat repede de politica militantă a vremii, dar din cînd în cînd și-a spus cuvîntul în treburile de politică și de organizare a statului.

A recomandat studiul limbii și al istoriei naționale, ca și învățămîntul științelor. În 1865, printre cei dintîi, a cerut ca alături de gimnaziul umanistic să se înființeze școli reale, cu pronunțat caracter practic: școli de agricultură cu ferme model, de industrie și de comerț. A cerut înființarea unor institute de credit, la dispoziția micului cultivator al pămîntului. Și în 1877, cînd sosise momentul independenței, față de șovăirea politicienilor, în rîndul cărora se vîntura ideea neutralității în conflictul ruso-turc, cere alăturarea de Rusia și cucerirea neatîrnării, cu arma în mînă.

Și astfel, în timp ce atîți din oamenii care apucaseră vremile de la 1848 au devenit politicienii de mai tîrziu, au agonisit averi și și-au rezervat locurile de frunte la banchetul democrației liberale, Odobescu a rămas independent și sărac. Bălcescu ar fi îmbătrînit în același fel. Scrisorile lui Odobescu către soția lui, către Sașa, sînt pline de expresia îngrijorării pentru termenul chiriei apropiate, pentru lemnele de iarnă care trebuie cumpărate. S-a putut întîmpla ca socotelile lui să nu fi fost prea prevăzătoare, ca banii să-i fi alunecat cu ușurință din mîna care nu-i strîngea cu avariție. Un contemporan, diplomatul Bengescu, autorul bibliografiei voltairiene, ni-l evocă, în *Amintirile* sale, pe acela care fusese o dată șeful său la Legația romînă din Paris, cumpărînd costisitoare foliante, pentru plăcerea de a stabili sau controla un mic detaliu de erudiție. Ce a devenit bogata bibliotecă a lui Odobescu? Acum vreo zece ani am văzut încă într-una din sălile fostului Seminar pedagogic universitar prețioasa colecție de cărți de artă, de dicționare, de texte clasice. Dar în timp ce întîrziam în sala care adăpostea părți ale bibliotecii lui Odobescu, am simțit aproape pe omul cu gusturi de erudit, harnica albină umanistă, culegînd din zeci, din sute, din mii de volume. Cine citește *Istoria arheologiei* din 1877, pe care W. Deona o citează printre cele dintîi ale specialității, bagă de seamă că puține sînt învățatele izvoare pe care Odobescu să nu le fi cunoscut din frecventarea lor directă. Ca la toți marii umaniști, știința izvoarelor și practica manuscriselor și a vechilor tipărituri erau pentru Odobescu o

formă a desfătării. Așa a fost pentru toată lunga serie a învățaților de la Petrarca la Anatole France. Cine nu-și poate reprezenta natura senzuală a umanismului, nu-i poate pricepe firea.

Scriitorul nostru era un iubitor al vieții, se bucura de umbra căruței la Dor-mărunt. Îl încîntau poeziile populare și asculta cu atenție, notîndu-le, vechile balade pe care le mai știau lăutarii țigani ai Olteniei; fremăta la povestea călăuzei lui în munți și se înconjura cu reproducerile tuturor operelor de seamă ale clasicismului și ale Renașterii. Erudiția era o altă formă a curiozității lui multiple și senzuale. Într-o zi a concentrat toate izvoarele din care țîșnea desfătarea pentru el și arătîndu-se în tot adevărul firii lui, iubitoare de plăcere, de știință și de viață populară, a compus opera lui cea mai reprezentativă, capodopera lui, *Pseudo-Kinegheticos*.

Pe vremuri se auzea în școli că Odobescu este cel mai de seamă stilist al literaturii noastre. Un profesor ne povestea că elevilor lui de la Școala normală superioară, care-l întrebaseră cum și-a format stilul, Odobescu le-a deschis un dulap, arătîndu-le manuscrisele multelor traduceri din clasici, în care își făurise meșteșugul scriitoricesc. Odobescu a tradus, în adevăr, din Homer, din Horațiu, din Herondas din Kos. Stilul lui s-a nutrit din substanța clasicilor. Dar ce înseamnă: cel mai de seamă stilist? Creangă, Caragiale, Sadoveanu sînt stiliști tot atît de desăvîrșiți, ficcare după felul propriu al comunicării lui. Al lui Odobescu se desfășoară în largile cadențe domoale ale omului bucuros să povestească și să descrie. Bogatele perioade arborescente ale lui Odobescu nu sînt însă atît oratorice, ca la Bălcescu, ci mai mult descriptive și narative. Puține sînt expunerile acestui scriitor care să nu poposească, în cele din urmă, într-o povestire, dar mai ales într-un tablou al naturii sau al unei opere de artă. Arta scriitoricească a lui Odobescu n-a rămas fără descendenți. Mi se pare că Hogaș a profitat din exemplul lui. Cred că și Matei Caragiale; poate și alții. Dar moștenirea cea mai de preț a lui Odobescu rămîne figura lui întreagă, în care atîți dintre cititorii și scriitorii zilelor noastre recunosc pe unul din înaintașii lor cei mai iubiți.

AMINTIREA LUI MACEDONSKI

Am fost printre martorii ultimilor ani de viață ai lui Alexandru Macedonski. Am asistat la sfîrșitul lui. Sînt treizeci și patru de ani de atunci. S-a împlinit un secol de la nașterea sa. Multe s-au schimbat în țara noastră în aceste lungi răstimpuri. Dar s-a schimbat și felul de a privi figura marelui poet și modul de a prețui opera lui. Cît timp a trăit a fost nerecunoscut, ținut departe de viața publică a țării, calomniat adeseori, luat mereu în rîs. Și-a publicat cu greutate cărțile. Nu era loc pentru el nici în antologii, nici în revistele și ziarele mai importante ale vremii, nici la Academie, în nici unul din forurile conducătoare ale țării. Trăia dintr-o mică sinecură la Comisia monumentelor istorice, suprimată periodic. Ori de cîte ori rămînea fără mijloace de existență, prietenii se adunau pentru a iscăli un protest. Pînă cînd să se restabilească dreptatea atît de fragilă, poetul oferea magnaților zilei, spre cumpărare, vreunul din volumele lui, însoțindu-l cu cîte o scrisoare în stil înflorit, susținută de formulele unei politeți cam exagerate. Circulă încă mai multe din aceste scrisori. Unele din ele mi-au căzut și mie în mînă, dar nu le-am putut citi decît cu o mare amărăciune, fiind în măsură să-mi închipui momentul și împrejurările în care au fost compuse.

Macedonski a fost un izolat, dar nu un singuratic. Ce mișunare de oameni, ce forfotă în jurul lui! Timp de patruzeci de ani, n-a fost tînăr candidat la gloria artis-

tică sau literară care să nu bată la ușa lui sau să nu se oprească la masa cafenelei, de unde el privea convoiul celor porniți către notorietate, putere și bogăție. Îi vedea trecînd, devenind oameni cu vază, covîrșiți de onoruri și ocupații, uitători și distrați din pricina lor, în timp ce poetul rămînea mereu la locul lui, însemnînd cîte un vers pe peticul de hîrtie strecurat repede în buzunarul hainei. Erau unii care se simțeau străbătuți de un fior considerînd figura acestui om ciudat, atît de nedibaci în administrarea intereselor sale, încît doar sărăcia și poezia rămîneau partea lui. Acest visător încăpățînat constrîngea totuși la admirație. Nu i se spunea altfel decît „maestrul". Cine anunța că l-a întîlnit pe „maestrul" comunica fără putință de înșelare că l-a întîlnit pe Macedonski. Maestrul făcea impresia unui om bătrîn, deși nu împlinise decît șaizeci de ani, cînd am deschis și eu ușa casei sale din calea Dorobanți 23.

Casa mai există încă, dar a pierdut balconul dinspre stradă, unde poetul putea fi văzut adesea, odihnindu-se în serile de vară și ascultînd freamătul frumoșilor platani de sub ferestrele lui. Intrai prin stradela care-i poartă numele, prin ușa totdeauna deschisă, pe scara îngustă și destul de șubredă. Nu te oprea nici un paznic. Nu te întreba nimeni pe cine cauți. Bateai de-a dreptul la ușa marelui salon, unde Macedonski putea fi găsit, înconjurat de poeți la orice oră a nopții. Exista o boemă bucureșteană cu multiple ramificații. Tinerii auzeau vorbindu-se de întrunirile ei la Fialkowski, dispărut atunci de curînd. Acum frecventau Terasa Otetelișanu, așezată pe locul actualului Palat al Telefoanelor și cafeneaua Imperial, peste temeliile căreia s-a întins aripa dreaptă a Palatului Republicii. O caricatură din epocă a lui Iser, apărută în *Rampa* din 1912, cu inscripția *Academia Terasa*, ne înfățișează pe Macedonski avînd în jurul lui pe Mircea Demetriade, traducătorul *Chimerelor* lui Gérard de Nerval, apoi pe I. Dragoslav și pe Stamatiad. Grupul boem al Terasei apare, într-o componență diferită, și într-un alt document iconografic al vremii, în marea compoziție în ulei a lui Camil Ressu. Cînd controversele de artă

și literatură se istoveau la Terasă sau la Imperial, dar entuziasmul poetic rămînea întreg, locul dezbaterilor putea fi mutat în salonul lui Macedonski, oricît de înaintate ar fi fost orele nopții. „Ce-ar fi să mergem pe la maestru?“ Macedonski lucra pînă către miezul nopții. Pregătea ediția definitivă a operelor sale, pe care mi-a fost dat s-o public în seria celor patru volume apărute de la 1939 înainte. Cînd liniștea nopții se făcea mai adîncă și copitele cailor înhămați la birjele vremii se auzeau mai rar și mai sonor, oaspeții lui Macedonski deschideau ușa camerei sale de primire. Maestrul recita vreunul din poemele sale, în varianta ultimă și definitivă, mult curățată de latinismele și eliadismele de care nu fuseseră scutite începuturile sale. Citea cu ciudata lui voce baritonală și slăbită, dar care poate să fi fost puternică odată, deoarece, după cum îi plăcea să povestească, vorbind o dată din mulțime lui Mounet Sully, venit să joace la București, marele actor l-a recunoscut mai tîrziu la Paris, numai după vocea lui. Îi urmau alți poeți, unii care cuceriseră renume și alții care se găseau la primele lor încercări. Acești din urmă își cercetau buzunarele și, înfrîngînd sfielile explicabile, descopereau pachete destul de groase de sonete, pastele și elegii, fragmente dramatice și narațiuni în proză sau versuri. Pe cine n-am ascultat în acele nopți ale cîntecului? Voi aminti de unul singur, pentru că este cu totul uitat. Este vorba de Oreste (Georgescu), poetul care uimise, încă de pe băncile liceului, pe profesorii lui de la Sfîntul Sava prin precocitatea înzestrării sale, manifestată mai întîi prin traducerea în hexametri a lui *Hermann și Dorothea* de Goethe, frumosul tînăr cu pletele blonde și privirile albastre, mort în timpul iernii din 1918, în Bucureștiul ocupat de germani, autorul *Himerei* și al *Cireșului înflorit*, în care se găsesc notații poetice nu lipsite de grație și suavitate. Poeții erau invitați să ia loc pe tronul ridicat pe două trepte, sub baldachinul vișiniu, pe al cărui spătar, pictorul Alexis Macedonski, fiul mai mare al maestrului, așezase reliefurile reprezentînd scene din *Thalassa*, curiosul roman care, după versiunea lui franceză, începuse atunci să apară în revis-

ta *Flacăra*. „Poetul—spunea Macedonski—este un rege și i se cuvine un tron.“ Regalitatea poetică, în care nu încape îndoială că și-o închipuia pe a sa, nu-i acorda însă decît prerogativa să-și crească cu nesfîrșite greutăți cei cinci copii ai săi, dar și să compună în versuri și proză pentru urechile surde ale vremii.

Cîți au știut și au îndrăznit să spună, în timpul vieții sale, că Macedonski este unul din cei mai de seamă scriitori ai literaturii noastre? Numărul acestora a fost mic, cu mult mai mic decît al acelora care au căutat la el o vorbă de încurajare, o îndrumare a începuturilor. În timpul unei cariere foarte lungi, deoarece debuturile sale datau de la 1872, el n-a izbutit să se impună prețuirii oficiale. Istoria literaturii romîne se făcea fără el. Se opunea suflul atît de îndrăzneț inovator al operei sale, mînia cu care și-a urmărit contemporanii, campaniile lui antidinastice, felul lui bucuros de luptă, cu arme din care nu lipsea nici sarcasmul cel mai mușcător. Dar pentru că sîntem datori prietenilor noștri cu adevărul, cu tot adevărul, trebuie să adăugăm că combativitatea lui Macedonski nu a putut totdeauna să ocolească nedreptatea. A comis-o de cîteva ori, dar inima lui care știa să se frîngă a dat explicații, care n-au mai fost ascultate și a adus omagii tardive, care n-au mai fost luate în seamă. Armele lui s-au încrucișat cu ale lui Eminescu și Caragiale, dar dreptatea nu era de partea lui.

Ajuns tîrziu în ceata restrînsă a admiratorilor lui Macedonski, într-un moment cînd ecoul vechilor lui nedreptăți slăbise, l-am putut cuprinde în sfera aceleiași venerații cu Eminescu și Caragiale. Vechile injustiții ale maestrului nu mai aveau pentru mine aceeași realitate ca pentru martorii lor direcți. Generația nouă începuse să prețuiască în opera lui expresia unei iubiri a vieții și a energiei, care o scotea din lînceda atmosferă a epigonismului de la sfîrșitul veacului trecut. Macedonski a fost un poet al bucuriei de a trăi. A iubit și a cîntat viața, natura și civilizația. Operele frumoase ale artei inspirau cîntecul său, ca și corabia pornită cu pînzele întinse spre larg, ca idila unei nopți de mai, ca o fîntînă murmurîndu-și cîntecul în singură-

tate, ca trandafirii care se pleacă, înfiorați de mari presimțiri, cînd anotimpul înfloririi lor începe să decline. Realitatea dobîndește valori și se îmbogățește cu înțelesuri și farmece noi sub pana lui Macedonski. Scriitorul a fost, mai ales în proza lui, un om al vechimii, un martor al vremurilor de altădată, din care a evocat atîtea figuri și moravuri, drumul de poștă, cîntecul lui Verigă-țiganul, unde se adunau toate florile și miresmele cîmpului, Bucureștii lalelelor și trandafirilor, pașnica așezare a casei cu nr. 10. A fost un om venit din timpurile mai vechi, pe care nu le putem cu totul uita, dacă vrem să luptăm bine în prezent și să construim temeinic pentru viitor.

Pentru că nu mai asistam la felul în care mînia lui putea deveni injustă, cunoșteam acum, în omul ajuns în vîrsta bătrîneții, numai laturile atît de umane ale caracterului său. Cîțiva din vechii tovarăși, cu care debutam în viața literară înainte de primul război mondial, păstrează desigur, ca și mine, îngropată adînc în inima lor, imaginea omului sensibil la durerea străină, pentru că o încercase adesea și atît de amarnic pe a sa, gata să ajute și să aline, plin de indulgență și chiar de generozitate pentru tinerii săi învățăcei, desfătător prin conversația lui, în care se amestecau ecourile unei lungi experiențe de viață, multe amintiri ale unui trecut îndepărtat, o fantezie nesecată, bucuroasă de pilde și povești.

Lumea nouă îi face lui Macedonski dreptatea de care a fost atîta vreme lipsit. Fie ca nava renumelui său, clătinată uneori de furtuni, amorțită adesea în smîrcurile indiferenței, să înainteze mereu spre zarea cea mai luminoasă.

COȘBUC TRADUCĂTOR AL LUI DANTE

Apariția într-o nouă ediție, mult așteptată, a *Divinei Comedii*, în traducerea lui G. Coșbuc, m-a dus cu gîndul la anii îndepărtați, cînd întîmplarea m-a așezat pentru scurt timp în apropierea poetului nostru, prins pe-atunci, confiscat și robit de marea lucrare a tălmăcirii lui. În calea Plevnei, unde locuia Coșbuc, ocupam și eu o odăiță de student, la etajul superior. Era prin august sau septembrie 1916. Izbucnise războiul și, așteptînd să îmbrac haina militară, descopeream că frontul poate fi și la noi acasă. Incursiunile avioanelor nemțești făceau victime la Poștă, în Piața Kogălniceanu, lîngă farmacia lui Thüringer. Cînd suna alarma, toată lumea se grăbea spre adăposturi. Drumul locatarilor din calea Plevnei, lîngă liceul particular al lui Clinciu și Popa, ducea prin apartamentul familiei Coșbuc. Într-o seară m-a oprit poetul: „Ți-e frică?“ Nu mi-era frică. Mi-a arătat atunci un scaun în odaia plină de cărți și manuscrise și mi-a turnat un pahar de vin. Coșbuc trăia pe-atunci marea durere a pierderii lui Alexandru, frumosul și învățatul lui fiu, ucis cu puțină vreme înainte într-un accident de automobil. Camera lui Alexandru rămăsese așa cum o lăsase el. Nimeni n-avea voie să clintească vreun obiect. Am stat multe seri împreună cu poetul. Veneau știri rele de pe frontul depărtat. Se pregătea evacuarea Bucureștiului. Detunăturile

artileriei antiaeriene ne cutremurau în penumbra odăii. Într-o seară am păşit prin întuneric pînă la fereastra camerei dinspre stradă şi am văzut atunci, prins în focul reflectoarelor, fusul de argint al zepelinului, astru nou, aducător de moarte, în constelaţiile cerului de toamnă.

Coşbuc nu era un om din cale afară de comunicativ şi rolul meu, în tovărăşia pe care mi-o oferise, era acela al unui martor aproape mut al melancoliei lui. Mă surprindea faptul că pentru nevoile oricărei comunicări, poetul găsea un proverb, o locuţiune, o zicere tipică. Vorbirea lui era populară şi generală, mai mult decît individuală. Dar cînd într-o seară a început să citească un cînt al poemului lui Dante, desigur mai mult pentru el decît pentru mine, am înregistrat sunetul special al limbii traducerii, regăsit acum la noua ei lectură.

Coşbuc a fost un mare cititor al literaturilor străine, mai ales al celor vechi. Venise cu cunoştinţele latineşti ale ardelenilor învăţaţi de atunci, suficiente pentru a întreprinde mai tîrziu traducerea *Eneidei*. Prin versiunile poeţilor germani se apropiase de literatura Indiei. Lucrările lui Fr. Rückert cîştigaseră mulţi cititori pentru *Mahabarata* şi *Gitagovinda*. *Sakuntala* apăruse în a doua jumătate a veacului trecut în nu mai puţin de patru traduceri, dintre care cea mai citită a fost aceea a lui Rückert. Coşbuc a dat şi el o versiune romînească a *Sakuntalei*; a alcătuit şi o antologie indică. Studiul sanscritei l-a preocupat cîtva timp. De Dante s-a apropiat mai întîi tot prin ocolul german. Cred că a putut porni de la una din numeroasele traduceri germane ale secolului al XIX-lea. Dar mai tîrziu, după cum ne informează Al. Balaci, comentatorul noii ediţii a versiunii lui Coşbuc, poetul a învăţat italieneşte şi originalul italian a rămas singura lui călăuză.

Faptul că George Coşbuc a consacrat atîta timp lucrărilor de traducere se explică în bună parte prin natura talentului lui. Coşbuc era ceea ce se numeşte uneori un poet „obiectiv". Îi plăcea să pornească de la teme istorice sau legendare, de la situaţii reale de viaţă. Chiar expresia sentimentelor individuale se

organizează la el prin mijlocirea unui „rol“, sau de sub o „mască“. Lirismul nu este absent din înzestrarea lui Coșbuc; dar procedeele lui sînt de cele mai multe ori acele ale poetului epic. Coșbuc purcede totdeauna de la un conținut bine determinat. Lucrarea trecerii în formă este la el o operație ulterioară fixării conținutului. Felul înzestrării și al procedeelor lui îl indica deci pentru operele de traducere, căci un traducător este un poet care pleacă de la o realitate deplin închegată, adică de la opera pe care își propune s-o aducă în limba lui maternă. Printre feluritele traduceri pe care le-a întreprins, *Divina Comedie* este aceea care îi punea poetului mai multe probleme, ca una care îl obliga să înmlădieze mai mult tehnica sa, să folosească cu o ingeniozitate mai mare uneltele lui.

Divina Comedie este un cristal perfect. Este cu neputință de a-i face vreun adaus pe direcția verticală sau orizontală. Traducătorul trebuie să se miște în cadrul inflexibil al celor trei părți compuse din cîte treizeci și trei de cîntece, sporite cu cîntecul inițial al primei părți: grandiosul portal al monumentului întreg. Nu poți face un pas în afară de succesiunea riguroasă a terținelor fiecărui cînt, încheiate cu cîte un singur vers final; nu poți ieși din schema imuabilă a endecasilabului iambic. Niciodată Coșbuc nu s-a găsit în fața unei probleme literare la fel de spinoase. Traducerea *Divinei Comedii* a rămas deci opera cea mai de seamă a măiestriei lui poetice.

S-ar putea întîmpla ca cititorii *Divinei Comedii*, în romînește, să găsească această lucrare destul de greu de străbătut. Opera lui Dante este un monument literar de la începutul veacului al XIV-lea, greu de toate implicațiile culturii medievale. După cum dramele lui Shakespeare răsfrîng întreaga lume de idei ale Renașterii și umanismului, după cum *Comedia umană* a lui Balzac nu poate fi despărțită de frămîntarea de gînduri a științelor sociale și biologice moderne, tot astfel marele poem al lui Dante conține în sine universul de idei, de credințe, de imagini, de fapte istorice ale lumii medievale. *Divina Comedie* nu poate deci să fie citită fără un comentar. Acela cu care Balaci înso-

ţeşte versiunea ei romînească răspunde multelor nevoi ale luminării textului, cu o preocupare marcată totuşi pentru sublinierea frumuseţilor lui literare. Spre deosebire de comentatorii italieni, a căror minuţie a creat erudita filologie dantescă, noul comentator romîn dezvoltă mai ales latura estetică a exegezei sale, răspunzînd astfel nevoilor cititorului actual de literatură. Dar chiar cu acest preţios ajutor, dificultăţile textului nu sînt îndată doborîte. Opera dantescă se remarcă, în afară de multele ei aluzii, definiţii, distincţii, printr-o mare, printr-o inegală concentrare. Limitele oarecum înguste şi foarte ferme ale cadrului formal, dar şi bogăţia neasemuită de idei, obligă pe poet la o deosebită conciziune. Coşbuc s-a conformat cu multă fidelitate formei, stilului, rigorii danteşti. Pentru a reproduce economia atît de concisă a originalului, Coşbuc foloseşte mai multe mijloace. Mai întîi desele inversiuni, corespunzătoare facultăţii limbii italiene de a lega pronumele reflexiv de verbul lui. Sînt de observat apoi multele pronume, personale, posesive şi demonstrative, prin care devine inutilă repetarea termenilor pe care acestea îi înlocuiesc sau la care se referă: alt mijloc al concentrării expresiei, care impune în acelaşi timp o lectură înceată şi atentă. Nimeni nu poate alerga prin această traducere, ca pe un cîmp deschis. Cuvintele ei nu sînt mai multe decît trebuie, ci mai degrabă mai puţine. Contextele ei trebuiesc apoi bine stăpînite. Lectura lui Dante trebuie să fie nu numai succesivă, dar oarecum şi simultană. Străbătînd oricare din terţinele lui, nu te poţi grăbi către sfîrşitul ei, căci multe dintre cuvintele ei te trimit la cuvinte care au premers sau care urmează. Un exemplu: cînd Dante, întovărăşit de Virgiliu, ajunge la cetatea infernală Dite, de pe ale cărei metereze şi în jurul căreia izbucnesc semnale luminoase, poetul povesteşte: „*Mă-ntorsei deci spre-acel ce ştie toate*: — *Ce zice-acest de-aici? Şi ce-i răspunde Al treilea foc — am zis — şi cine-l scoate?*“ (VIII, 7—9). Enigma acestei strofe se lămureşte repede cititorului atent: acel ce ştie toate este un mod aluziv de a vorbi despre Virgiliu. *Acest de-aici* este o expresie care întovărăşeşte un gest şi

indică flacăra de care s-a vorbit în terțina anterioară. *Al treilea foc* nu poate fi înțeles decît cu referire la cele două flăcărui despre care s-a amintit cu cinci versuri mai înainte. Iată dar cum lectura lui Dante presupune în orice moment stăpînirea contextelor mai largi și cum ea cere sau formează deprinderea lecturii atente și sagace.

Coșbuc n-a reprodus numai cu mare fidelitate construcțiile originalului, dar a căutat să se apropie de lexicul și chiar de timbrul lui. Desigur, lexicul traducerii folosește unele arhaisme, justificabile în versiunea unei opere care datează de peste șase sute de ani (*județ* — judecată, *cei* — celei creștine, *cei de veci* etc.). N-a ocolit nici cuvinte sau variante fonetice, populare sau regionale (*întrăma*, *blăstema*, pl. *păgubi* etc.). Uneori s-a oprit la unele formațiuni proprii (*golime*, *acroare*, *distînd* — distanțat) sau rare, (participiul *scufuns*). Dar în afară de aceste amănunte ale expresiei, pentru care pot fi găsite paralelisme în scrierile lui originale, poetul a crezut, fiind vorba de traducerea unei opere italiene, că poate dilata elementul lexical de proveniență latină al graiului nostru, ba chiar a primit neologisme de origine mai recentă pentru a influența într-o anumită direcție sonoritatea generală a limbii sale. *Oficiu* (slujbă, corespunzător it. *offizio*), *lai* (— elegie cîntată), *grații* (—mulțumiri, în original *ringrazio*), *culpe*, *fine*, *bolgie* (—vale, it. *bolge*) etc. sînt numai cîteva din multele exemple care se pot cita în bogatul tezaur italienizant al lui Coșbuc. Chiar fonemele au fost uneori modificate în același sens, prin forme elidate, posibile în romînește, precum: *Cine-a'ntrat*, *c'a'ntrat*, *să'ntrăm*, *mă'ntroduse* etc.

Trebuie spus totuși că italienismele lui Coșbuc lasă și unele dificultăți nerezolvate. Notez una din ele. În cîntul IV, v. 139—40, după ce ni se povestește întîlnirea, în primul cerc al Infernului, cu marile spirite ale antichității, poetul îl remarcă și pe Dioscoride, medic și botanist al vechimii. „*Și-Orfeu și-adînc observatoru-n quale aici era, eu zic Dioscoride.*“ „*Quale*“ din v. 139 lasă neschimbat cuvîntul corespunzător din original: *E vidi il buono accoglitor del quale, Dioscoride dico*;

e vidi Orfeo. Ce este acest „*quale*"? El este luat pentru substantivul *qualita*. Comentarul lui Torraca nu ne spune mai mult; dar acela al lui Tommaseo, interpretînd pe *buono* anterior, lămurește: *valoros culegător al calităților naturale ale corpurilor* (*valente raccoglitore delle qualita naturali dei corpi*). Această caracterizare a lui Dioscoride luminează îndată pasajul rămas obscur și la Dante, și la traducătorul lui romîn, care a folosit în acest punct un neologism enigmatic. Trebuie să spunem că astfel de cazuri sînt cu totul rare. Neologismele lui Coșbuc sînt în general ușor de înțeles.

Ar fi interesant un studiu complet al limbii lui Coșbuc în traducerea *Divinei Comedii*. Dar chiar din puținele observații ale acestor rînduri se poate ajunge la încheierea că lucrarea de traducere a lui Coșbuc reprezintă exemplul unei opere obținute prin asimilarea atît de temeinică a originalului și a conținutului lui, încît ea se dezvoltă apoi în numeroasele amănunte ale expresiei ei. Chiar și rarele depășiri ale normei autenticității limbii, cea dintîi și cea mai însemnată într-o tălmăcire, merită să fie meditate de traducătorii zilelor noastre, care pot găsi de altfel în opera înaintașului lor atîtea alte exemple de studiere adîncă a operei, de fidelitate scrupuloasă în redarea ideii, a formei, a timbrului ei specific, pilduitoare pentru lucrările lor.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Dispariția Hortensiei Papadat-Bengescu, mult deplînsă de toți acei care i-au urmărit opera și au apreciat rolul ei în dezvoltarea romanului nostru contemporan, pune capăt unei cariere foarte fecunde și unui destin scriitoricesc excepțional. Au existat oare mulți scriitori care să fi debutat atît de tîrziu, dar cu rezultate la fel de surprinzătoare încă din primul moment? Scriitoarea depășise vîrsta de patruzeci de ani cînd a trimis primul ei manuscris *Vieții romînești* în 1916. Am mai prins ecoul emoției produse în redacția revistei din Iași de apariția noii scriitoare. Ibrăileanu, străbătînd manuscrisul destul de imperfect în elementele cerute de corectitudinea formelor și grafiilor, a priceput îndată cu cine are de-a face. Topîrceanu era secretarul de redacție și acest harnic muncitor, „pasionat de claritate", cum l-am auzit o dată definindu-se, a revăzut, vînînd micile lor imperfecțiuni, toate manuscrisele care au alcătuit, în 1919, volumul *Ape adînci*. De unde venea, cum se formase această scriitoare care nu semăna cu nici unul din mînuitorii mai vechi sau mai noi ai condeiului?

Era o femeie din lumea așa-zisă „bună", soția unui magistrat, care pînă la vîrsta cînd se hotărîse să spargă geamurile spre aerul liber al expresiei și al notorietății, trăise în provincie o existență claustrată, fără alte evenimente decît acele ale unei vieți interioare extraor-

dinar de bogate. „Am un deficit colosal de existență“, spune una din eroinele *Apelor adînci*. Personajul notează „durerosul sentiment al unui destin fără fapte“, dar și „deșteptarea vie, dureroasă, tumultuoasă a ființei interioare“. *Ape adînci* cuprind pagini, cu multe elemente lirice, ale unei confesiuni personale, chiar atunci cînd sînt atribuite unor ființe deosebite.

Confesiunea aceasta se produce cu o neobișnuită abundență și vehemență, ca ale marilor ape cînd înecă ogoarele de primăvară. S-a spus: „literatură feminină“, fără putere de observație a vieții reale, a oamenilor și rînduielilor întinse dincolo de aria individualității proprii. Și, în adevăr, *Ape adînci*, ca și volumele care i-au urmat la scurte intervale, *Sfinxul*, *Femeia în fața oglinzii*, sînt caracteristice pentru situația femeii în vechea societate, mai ales a femeii din condiția autoarei, despărțită de viață prin deasa țesătură de interdicții și prejudecăți care o înconjurau. Acolo, undeva, într-un mic oraș de provincie, izolată prin morala constrîngătoare și ipocrită a clasei ei, măsura sufletului singuratic se umpluse pînă-n vîrf și se revărsa acum înecînd toate limitele. Paginile acestor cărți alcătuiau nu numai un document psihologic de mare amploare, dar și manifestarea unei femei în fond eliberate, curajoasă prin luciditatea cu care citește în sine și prin precizia cu care stabilește simptomele suferințelor ei. Deci „literatură feminină“? Da și nu. Căci prin vigoarea intelectuală a analizei, Hortensia Papadat-Bengescu depășea cadrele cam înguste a ceea ce se numea, cu tonul unei subestimări evidente, „literatură feminină“.

Au urmat anii războiului. Hortensia Papadat-Bengescu a lucrat în spitalele vremii cu multă sîrguință, dar și cu acel interes, aproape științific, pentru toate suferințele trupului, în care se înrădăcina participarea ei la crudele încercări ale epocii. Scriitoarea compune după sfîrșitul războiului un volum nou, pe care nu ezit să-l trec printre capodoperele ei, *Balaurul* din 1923. Era vremea cînd tema războiului lăsat în urmă preocupa pe scriitori. Rebreanu dăduse *Calvarul*, *Catastrofa*, *Iți Strul dezertor*, *Pădurea Spînzuraților*.

Cum vede scriitoarea războiul? Ea îl observase în sălile spitalului și mila pentru creatura umană sfîrtecată în lupte, pentru „omul căruia i se vedea inima“, pentru „micul om de pămînțel galben“, pentru țiganul Dobrică, produce pagini zguduitoare. Niciodată evocarea bărbatului transformat în copil prin durere, cufundarea înfiorată în abisul descompunerii, dar și marile elanuri către puritate, n-au produs accente mai cutremurătoare, nu însă prin efuziile lirice ale scriitoarei, ci prin prezentarea rece, exactă,teribilă a oamenilor și situațiilor.

Am deschis mereu, în cursul anilor, paginile *Balaurului*. Este o carte puternică, solidă, una din cele mai valabile ale literaturii de război. Ce păcat că limba ei este pe-alocuri discutabilă, prin neologismul extravagant, prin formații lexice personale și nu totdeauna posibile. Aș începe totuși cu *Balaurul* publicarea din nou, atît de dorită de public, a operelor scriitoarei.

În anii *Balaurului*, sau poate chiar ceva mai înainte, am avut cinstea s-o cunosc pe Hortensia Papadat-Bengescu. Camera de primire a lui E. Lovinescu, care începuse să scoată *Zburătorul*, se deschidea tuturor scriitorilor vremii. Într-o zi a apărut autoarea *Apelor adînci* și am observat îndelung pe aceea care ascundea, sub rezerva distincției ei personale, semnele febrilității, vădite acum în debitul oarecum precipitat al vorbirii, dar cunoscute mai dinainte din atîtea pagini uimitoare. La *Zburătorul* i se cerea scriitoarei să depășească literatura de confesiuni și să ajungă pe un teren de observație mai largă și mai variată a vieții, spre „realism“, spre „obiectivitate“, cum se spunea atunci. Putea oare scriitoarea să vorbească despre altceva decît despre sine însăși și despre oamenii și lucrurile care stăteau în strînsă legătură cu sensibilitatea ei? Răspunsul a venit în seria publicată după 1926, *Fecioarele despletite*, *Concert de muzică de Bach*, *Drum ascuns*, romanele familiei moșierești Halippa. Titlurile acestea compun o unitate ciclică, cu personaje care trec dintr-o carte în alta, cu filiațiuni între ele, ca la Zola sau Galsworthy. Se închegase o mare compoziție epică despre societatea romînească, privită mai cu seamă în clasele ei dominan-

te, în care se urmărea arivismul, snobismul, prejudecățile, dezagregarea fizică și morală a unei lumi peste care cobora nu știu ce fioros amurg. Oamenii cei mai deosebiți prindeau viață și se putea vorbi de ei ca de niște ființe care ar fi trăit în adevăr. Scriitoarea, în talentul căreia observația clinică ocupă un loc atît de mare, descrie mai totdeauna oameni bolnavi, roși de tuberculoză și de cancer, de ulcere, de boli ale creierului și ale inimii. Este drept a spune însă că în aceste tablouri, în care se încrucișează, cu o mare putere de diferențiere a caracterelor, destine mișcate de dragoste bolnavă, de blesteme ale sîngelui, de dorința crudă a parvenirii, lumina lipsește. Nici o speranță. Nici o zare. Pretutindeni se agită o lume bine crescută și desperată. Mediul se schimbă în *Logodnicii* (1935) și *Rădăcini* (I-II, 1938) cu identificări posibile în împrejurările concrete ale epocii. Dar și aici nici o lumină, nici o mîngîiere. Sînt puține alte cărți mai triste în literatura epocii dintre cele două războaie, prin care scriitoarea a trecut, pricepîndu-și bine vremea.

Arta literară a făcut mari progrese în romanele scriitoarei. Acolo unde un alt romancier ar putea spune: X a străbătut drumul de la ușă la fereastră, Hortensia Papadat-Bengescu umple acest spațiu vid cu zeci de observații relative la stările personajului X în intervalul acestui scurt itinerar. Ce bogăție de notații, de asociații, de reflecții!

S-a vorbit despre influența tehnicii literare a lui Proust. Ipoteza, pe placul amatorilor de izvoare literare, n-are suficiente temeiuri. Darul analizei, minuția observațiilor, puterea de a umple spațiile vide ale narațiunii, densitatea realismului psihologic veneau de departe, din primele scrieri ale autoarei. Tehnica observației interne se aplica acum lumii din jur, cu aceleași rezultate în surprinderea detaliului psihologic infinitesimal.

În ultimii ani s-a simțit mereu nevoia publicării din nou a unora din operele Hortensiei Papadat-Bengescu. Este regretabil că autoarea n-a mai avut prilejul să conducă lucrările noilor ediții, pentru a le îmbunătăți în atîtea puncte care ar fi avut nevoie de rectificările

sale. Manuscrisele există, desigur, și ele ar trebui puse în condiții de siguranță. Există și toate edițiile scrierilor sale, supravegheate de autoare. Dar problema reeditării nu va fi aceea a stabilirii textelor autentice, cît a unor texte corecte,care n-ar contrazice intenția acestei scriitoare lucide, conștiente desigur de tot ce scăpase, în febra creației, vigilenței ei scriitoricești (ca forme, interpunctații etc.). Munca stabilirii acestor texte merită să fie făcută, nu numai pentru a răspunde unei dorințe foarte generale, dar și pentru a aduce un omagiu scriitoarei despre care se poate spune, cu drept cuvînt, că a dus arta narațiunii și analizei nu numai pînă la un punct foarte înaintat al progresului ei, dar și pînă la forme și procedee de care au trebuit să țină seama toți cîți au scris după ea.

Este o constatare pe care o putem face acum cînd, despărțindu-ne de Hortensia Papadat-Bengescu, trimitem un salut de recunoștință și simpatie sufletului ei dureros și lucid.

ÎNȚELEPCIUNE ȘI POLITEȚE

În mai multe locuri ale operelor sale, Mihail Sadoveanu a făcut observația că politețea este o trăsătură caracteristică în vorbirea țăranului romîn. Politețea este o manifestare a omeniei, deoarece sub aparențe, care pot trece drept înșelătoare, se vădește grija reală de a nu jigni, dorința de a stabili o legătură de bunăvoință între cel care vorbește și acela căruia vorbirea i se adresează. Oamenii lui Sadoveanu se exprimă cu mare politețe, cu o alegere și cumpănire a cuvintelor, care exclude orice expresie tare, orice aluzie necuviincioasă, orice explozie necugetată a sentimentului. Simțim lămurit, ascultîndu-i, că între oameni și cuvintele lor stă de veghe o conștiință.

Multe observații se pot face despre arta lui Sadoveanu, sub puterea și farmecul căreia am stat cu toții, dar care trebuie încă înțeleasă în mijloacele ei. O parte a acestui farmec provine din prezența necontenită a naturii care însoțește, răspunde, subliniază toate sentimentele și făpturile omenești. Oriunde am deschide cărțile scriitorului, întîmpinăm însemnarea evenimentelor din spațiul larg al cerului și de pe pămînt, în cadrul cărora arătările omenești dobîndesc nu știu ce vastă și mișcătoare semnificație. Doi oameni merg alături pe un drum lung și vorbesc între ei. *Vorbind astfel*, notează scriitorul, *au mers și-au mers și nourii tot goneau unii după alții, către soborul lor din miază-*

noapte. Nu simțim oare, în acest moment, că peste făpturile oamenilor se arcuiește bolta unor grave înțelesuri? Tehnica lui Sadoveanu este esențial muzicală și, printre procedeele ei, se cuvine să trecem și neîncetata muzică în acompaniament a naturii.

Omul ocupă însă un loc tot atît de însemnat în arta lui Sadoveanu. Farmecul acestei arte provine și din calitatea morală a acestor oameni. Mai ales în partea cea mai nouă a creației scriitorului, omul narațiunilor lui Sadoveanu manifestă o înțelepciune, o aplecare spre reflecția generală, un fel de-a fi înțelegător și meditativ, pe care nimeni nu-l poate trece cu vederea. Va trebui să se studieze cu de-amănuntul idealul înțelepciunii în opera lui Sadoveanu. Vor apărea atunci în lumină mai vie figuri ca ale lui Sindipa în *Divanul persian*, ale povestitorilor din *Hanu-Ancuței*, a postelnicului Ștefan în *Frații Jderi*, a lui Breb în *Creanga de aur*, a prezviterei Olimbiada în *Nicoară Potcoavă* și atîtea alte figuri care au adus, prin rostirea lor, acel tezaur de maxime și pilde prin care opera lui Sadoveanu se înrudește cu aceea a tuturor umaniștilor. Stilul sentențios, generalizarea filozofică făcută asupra întîmplărilor vieții, este o caracteristică a tuturor scriitorilor umaniști, de la Rabelais pînă la Anatole France. Umanismul rostirii este și o caracteristică a scrisului lui Sadoveanu. Numai că umanismul sadovenist nu se trage atît din izvoarele latine, ca la marii lui înaintași din literaturile Occidentului, cît dintr-un izvor răsăritean și bizantin. În *Frații Jderi*, un trimis al papei în Moldova, un călugăr dominican vrea să afle de la însoțitorul lui, postelnicul Ștefan, de unde a deprins Ștefan Vodă știința diplomatică. Postelnicul îi răspunde: „*Pe cît înțeleg, cuvioase părinte, știrile ce le aveți de la curțile crailor despre Ștefan Vodă îl socotesc înrudit pe Măria-sa cu urșii și cu bourii mai mult decît cu doctorii filozofiei. Vei avea plăcerea, părinte, să cunoști că Măria-sa a băut apa înțelepciunii din aceeași fîntînă răsăriteană din care s-a adăpat Apusul. În tinerețea sa Ștefan Vodă a stat la învățătură între monahi și dascăli ai Bizanțului.*“ Cuvintele postelnicului sînt foarte clare. Umanismul apusean al Renașterii s-a

format prin receptarea culturii antice, nu numai a celei latinești, pe care nici evul mediu n-a nesocotit-o cu totul, dar și a celei grecești, cunoscută mai bine după ce învățații bizantini au părăsit Constantinopolul căzut sub puterea turcească la mijlocul secolului al XV-lea și au găsit adăpost și teren nou de activitate în Italia. A fost atunci ca ivirea unei primăveri în lume. Știința vechimii dezmorțea cugetele din strînsorile paragrafelor scolastice. Inteligența omenească cercetează cu înfrigurare universul în toate punctele și direcțiile lui. Zalele cavalerilor încep să prindă rugină. Se formează un nou tip uman, negustorul, diplomatul și eruditul Renașterii, oameni cu rostire cuminte, îndemînatică și înflorită, care știu că uneori se poate obține mai mult prin acest fel al vorbirii decît prin puterea armelor ucigașe. Sadoveanu ne-a dat în *Frații Jderi*, compunînd rapoartele diplomatice pe care le atribuie solilor papei și ai Veneției în Moldova veacului al XV-lea, modele ale acestui stil umanist făcut din claritate, din eleganță lapidară, din mare politețe. Dar acest fel al exprimării este și acel al oamenilor Moldovei, deoarece, după cum observă scriitorul, aceștia s-au adăpat din izvoarele aceleiași vechi științe și înțelepciuni, care a trezit cugetele și a înmlădiat inimile la sfîrșitul evului mediu. Urmăriți, în *Frații Jderi*, dialogul solilor italieni cu însoțitorul lor moldovean. Vorba acestuia din urmă nu stă cu nimic mai prejos decît a învățaților oaspeți străini. Unul din aceștia îl ispitește pe postelnic, dorind să dobîndească știri despre stăpînitorul țării, dar moldoveanul pune în răspunsul său finețea observației și a aluziei, subliniată printr-o comparație lipsită de orice pedanterie, ca în modelele de cel mai bun-gust ale retoricii clasice: „*Unii prinți și regi au nevoie de laude — zîmbi postelnicul Ștefan — după cum are nevoie de laude un vin îndoielnic. Vinul de preț eu m-am obișnuit a-l bea în tăcere. Îl veți cunoaște și domniile voastre în același chip.*“

Au rămas oare acele bunuri ale culturii numai în lumea înalților demnitari din jurul domnului? Opera lui Sadoveanu ne face să înțelegem că acele cîștiguri ale umanismului au coborît mai adînc. Le-au dus către

mulţimi cărţile poporane, adăpate direct din literatura şi filozofia antichităţii, scriptele cancelariilor, didahiile predicatorilor. Există o întinsă cultură poporană, pe care Sadoveanu a făcut-o evidentă prin felul oamenilor lui de a vorbi. În *Hanu-Ancuţei* se rostesc numai oameni din popor, călători ai drumurilor ţării strînşi la un loc de popas. Elocuţia lor se poate lua la întrecere cu aceea a umaniştilor. Vorbeşte, de pildă, un orb sărac, un cerşetor, înapoiat din lungile lui rătăciri. Vorbirea acestuia, prin inversiunile-i arhaice, prin comparaţiile biblice, dar mai ales prin atitudinea stoică pe care o vădeşte la sfîrşit, ne scoate în faţă, dacă nu figura unui învăţat, în tot cazul pe a unui om pătruns de o cultură filtrată din izvoarele filozofiei: „*Mie-mi plac tovărăşiile vesele, vorbi el c-o voce blîndă şi joasă. Îmi place şi vinul nou, şi friptura de pui în ţiglă. Foarte-mi place s-ascult istorisiri. Şi să spun şi eu cîte ştiu din trecute vremi. Dumnezeu a rînduit să mă pedepsesc fără lumină într-această viaţă, să întind mîna şi să cerşesc o pită de la creştini buni. Fiind aşa voia lui Dumnezeu şi avînd el grijă de mine ca şi de viermii pămîntului, am cugetat că nu trebuie să plîng, ci să primesc rînduiala.*“ Călugărul Gherman, coborît de la schitul lui din munte, este conştient de învăţăturile filozofeşti care l-au format. Vorbirea lui indică limpede o influenţă scriptică şi savantă, prin elementele figurative ale stilului său, prin procedee de construcţie, precum introducerea fiecăreia din frazele sale prin conjuncţia *şi*, ca în *Biblie*: „*Îţi mulţămesc, lele Ancuţă, pentru vin şi pentru căutătura ochilor. Poţi să umpli oala, ca să nu te trudeşti a veni a doua oară. Iar locul naşterii mele, cinstite comise, e tot la munte, în sat la Bozieni. Nu pot spune că am cunoscut pe tatăl meu. Maică-mea şi cu Dumnezeu l-au ştiut. Iar eu am crescut orfan şi-mi spălau de multe ori obrazul lacrimile maicii mele. Şi ea m-a jurat mănăstirii Durăului, în ceasul cînd a părăsit această lume, — ca să răscumpăr păcate trecute. Şi tot după jurămînt fac şi drumul acesta la sfîntul Haralambie la Ieşi. Trebuia de mult să mă învrednicesc a împlini diata. Şi iată, abia acum am prăpădit din ochi Ceahlăul şi simt schimbat gustul apei, de n-o mai pot*

pune în gură. Și venind de la Bistrița la apa Moldovei, mă minunam cîtu-i de mare țara. Ș-am poposit prin sate și mi-au fost gospodarii pe unde am găzduit ca niște frați. Și cum călăream pe marginea șleahului, pe sub cireși, iată s-a arătat ochilor mei han ca o cetate, ș-am auzit zvon de lăutari și glasuri. Și m-am îndemnat de m-am oprit și mi-am dus desagii într-o cămăruță; iar ca să spun că nu-mi prieste, aș săvîrși mare păcat." Finețea acestei manifestări verbale, umorul ei, moderația ei plină de cuviință și discreție ne scot în față un exemplar omenesc plin de cultură.

S-ar putea studia, într-o cercetare mai amplă, formulele de adresare în dialogurile dintre oamenii lui Sadoveanu. Modurile politeții celei mai alese ni s-ar vădi atunci. Mai întîi oamenii nu-și vorbesc decît numindu-se printr-o apelație, așa cum cere bunacreștere și cuviința. Iar aceste apelații consună minunat cu felul vorbitorului și al celor cărora el li se adresează. Bărbați care se cunosc mai demult se adresează unii altora prin *prietine* sau *iubitule prietin*, alteori prin *domnilor și fraților*. Părintele Gherman se adresează comisului Ioniță cu formula *prea cinstite comisule*. Orbul bătrîn vorbește ascultătorilor săi cu *frații și stăpînii mei*. Ies astfel la iveală relații sociale mai înalte, controlate de o politețe în care inima caldă a vorbitorilor strecoară accentul simpatiei umane.

Nu s-a pus îndeajuns în lumină aspectul înțelepciunii și politeții în opera lui Sadoveanu; dar fără atenta oprire în fața acestora, ne lipsim de unul din izvoarele cele mai însemnate ale farmecului emanat din această operă.

PERPESSICIUS

Premiul de Stat acordat lui Perpessicius pentru marea lui lucrare: ediția critică a *Operelor* lui M. Eminescu, consacră nu numai zelul unui neobosit cercetător, dar vine să dea o satisfacție tuturor acelora care, urmărindu-i activitatea de mulți ani de zile, au recunoscut în el una din figurile cele mai pure ale generației de scriitori dezvoltați în epoca dintre cele două războaie.

Sînt aproape patru decenii de cînd, înscriindu-mă printre ucenicii facultății umanistice, găseam reputația formată a studentului, originar din Brăila, Dumitru Panaitescu, discipolul lui Ovid Densușianu, D. Evolceanu, I. Bianu. În vechea sală de lectură a bibliotecii Academiei, printre maeștrii bibliografiei romîne, alături de Sadi Ionescu, zărisem uneori pe tînărul cu părul abundent, ridicîndu-și la răstimpuri ochii din groasele tomuri care îl reținеau, pentru a privi copacii înfloriți în curtea învecinată. De la o vreme, Dumitru Panaitescu n-a mai luat loc în scaunul care-l primea ca pe unul din cititorii cei mai punctuali.

A venit primăvara bătăilor de flori, aruncate parcă peste mormintele care așteptau să se deschidă; a venit apoi războiul. Cînd Dumitru Panaitescu și-a reluat locul la una din lungile mese, în al căror luciu lămpile cu gaz aerian coborau cîte o floare de lumină în fiecare seară, am observat o schimbare în înfățișarea colegului nostru mai vîrstnic. Mîna lui dreaptă atîrna în bandu-

liera neagră, lipsită de funcțiunile ei, dar stînga continua să scrie cu hărnicie, cu acele caractere împodobite, sprintene și curioase ieroglife, pe care oricine le poate recunoaște dintr-o mie. Invalid de război, luptînd pentru drepturile atît de nesocotite ale tovarășilor de sacrificiu, Dumitru Panaitescu a devenit atunci scriitorul Perpessicius. Acest pseudonim avea ceva ciudat în sonoritatea și înțelesul lui și, cîtva timp, cititorii l-au silabisit cu greutate. Era, dacă nu mă înșel, un derivat și un compus al verbului *patior=sufăr*, pe care latinistul Panaitescu îl alesese pentru a desemna conștiința lui îndurerată, așa cum se formase în vremea unei tinereți foarte grele și a războiului, în care ostașului îi fuseseră rezervate toate încercările vremii.

Perpessicius aducea, de pe front și din spital, un caiet de versuri. Revistele i s-au deschis și lumea literară a înregistrat atunci un sunet nou în simfonia poetică a momentului. Se ivise manifestarea lirică a unui spirit sensibil și învățat, plin de o grație firească, discret în durerile lui, înzestrat cu o ironie care putea deveni mușcătoare. Volumul *Scut și targă*, apărut în 1926, dezvoltă teme inspirate de experiența războiului și de amărăciunile care au urmat pentru luptătorii lui, în vremea dezmățului politicianist, a arivismului, a averilor agonisite într-o săptămînă. A urmat colecția *Itinerar sentimental*. Aceste volume au rămas multă vreme pe masa cititorilor de poezie, care le deschideau mereu, pentru a afla una din inspirațiile cele mai delicate și mai spirituale ale epocii.

Între timp a apărut și *Repertoriu critic*, culegere de note publicate mai întîi într-o revistă de bibliografie și care completau imaginea poetului cu aceea a iubitorului de cărți și a criticului. Aici, ca și în seria *Mențiunilor critice* sau în *Jurnal de lector* și *Dictando divers* se întregea figura originală a criticului literar. Nu este carte romînească de literatură, apărută în deceniile dintre cele două războaie, care să nu-și fi găsit caracterizarea ei atentă și cumpătată în notele și foiletoanele lui Perpessicius. Știm cît de greu îi este unui critic să urmărească întreaga producție literară a vremii și să-și facă o idee despre felul și valoarea fie-

cărei înfloriri a bogatei recolte. Perpessicius cunoștea tot ce apărea, urmărea toate filiațiile, era edificat cu privire la toate modificările suferite de o operă la trecerea ei dintr-o revistă într-un volum. Opera critică a lui Perpessicius este mai întîi un imens repertoriu bibliografic și interpretativ, de care nu se va putea lipsi nimeni dintre acei ce-și vor lua sarcina de a studia literatura ultimilor treizeci de ani. Folosul acestor lucrări se însoțește cu agrementul. Criticul scrie cu mijloacele unui poet, nu disprețuiește ornamentul stilistic, cedează asociațiilor lui, culese dintr-o informație foarte bogată în domeniul literaturilor antice și moderne. Fraza lui are, din această pricină, o sinuozitate complexă și un articol de-al lui se desfășoară în volute. Unii i-au reproșat lui Perpessicius ceea ce alcătuiește fondul personalității lui morale: bunătatea și generozitatea. Criticul este uneori prea indulgent și, ca urmare, contrastele aprecierilor lui sînt oarecum reduse. Dar cîți tineri n-au extras puteri întăritoare din verdictele binevoitoare ale lui Perpessicius? Și de cîte ori cuvîntul lui de publicist și de cetățean nu s-a pronunțat în favoarea celor slabi și prigoniți? Democrat convins, prin vocațiune adîncă, Perpessicius a arătat adeseori curaj în apărarea omenirii oprimate. Viitorii lui biografi vor trebui să țină seama de această latură a personalității și a manifestării lui publice.

Multă vreme profesor în învățămîntul secundar, la Tîrgu-Mureș, la Arad, la Brăila, Perpessicius ducea dorul locului său de cititor în biblioteca Academiei. Prietenii lui primeau scrisori melancolice, compuse ca niște poeme. A revenit, după o lungă absență, în București, și profesorul a putut să trăiască mai în acord cu chemarea lui.

Puțini sînt cercetătorii care să cunoască mai bine ca el veacul al XIX-lea romînesc, cărțile, publicațiile periodice și manuscrisele lui. Și acest erudit, pe care universitatea l-ar fi putut folosi cu rezultate atît de bogate pentru tineretul studios, a poposit într-o zi în fața operei principale a vieții lui. Manuscrisele lui Eminescu cu cele cincisprezece mii de pagini ale lor,

pline de uimitoare surprize în fiecare moment, atrăseseră pe mai mulți cercetători, fără ca vreunul din acești a să fi extras tot ceea ce ele puteau să dea. Încă de acum douăzeci de ani, Perpessicius s-a angajat în studiul lor și, în 1939, începea să publice monumentala ediție critică a *Operelor* lui Mihail Eminescu. Meritele acestei opere sînt dintre cele mai mari. Corectări de vechi lecțiuni greșite, critica edițiilor anterioare, un imens material de note și variante, minuția și exactitatea tuturor observațiilor fac din lucrarea lui Perpessicius una din cele mai de seamă realizări ale filologiei romînești. Nimeni nu va mai putea studia pe Eminescu, istoria și conexiunile fiecăreia din operele lui, geneza și ecourile lor în istoriografia și critica literară, fără să pornească de la ediția critică a lui Perpessicius. De curînd au apărut *Postumele*, și cercetătorii ca și publicul cel mai întins așteaptă volumul de note al *Postumelor*, apoi scrierile în proză și cele politice cu tot aparatul lor critic. Cînd opera întreagă va sta în fața noastră, Eminescu va apărea într-o lumină și o plinătate a figurii lui, pe care puțini o bănuiesc astăzi.

Răsfoiesc *Antologia poeților de azi*, apărută în 1925, și aflu, din indicațiile unei notițe, că printre operele manuscrise ale lui Perpessicius se găsesc două romane care n-au văzut niciodată lumina tiparului: *Fatma sau focul de paie* și *Amor academic*. Bănuiesc că scriitorul nu le-a dus la capăt și că ele au rămas în regiunea în care, după vechile credințe, odihnesc sufletele neîntrupate... Dar cîte alte opere de-ale lui Perpessicius nu vor fi rămas nedesăvîrșite sau în stare de simplu proiect, pentru că autorul lor posibil s-a consacrat unei mari lucrări de erudiție și hărnicie, în serviciul celui mai mare dintre scriitorii romîni, în serviciul lui Eminescu? Putem încerca uneori regretul că poetul, istoricul literar, prozatorul au consimțit la sacrificiu. Dar nu ne putem împiedica de a spune că Perpessicius s-a realizat astfel prin partea cea mai bună a naturii lui morale, prin modestia, generozitatea și devotamentul lui.

Premiul de Stat care încunună astăzi principala operă a criticului vine să confirme merite netăgăduite. Tinerii vor medita la exemplul lui Perpessicius. Unii din ei îl vor urma.

MALHERBE

François Malherbe nu este un poet în felul acelora care merită pentru noi acest nume. Cine este poet liric? Cineva care are o viață interioară, sentimente și pasiuni mai intense ca ale celorlalți oameni, o experiență a vieții mai amplă și mai diferențiată, o imaginație capabilă să evoce spectacolul naturii în colori mai vii, așa cum s-ar arăta unui ochi deșteptat cu uimire și naivitate din visul greu al neființei, pentru a privi către vastitatea și felurimea lumii create. Desigur, definiția completă a poetului cuprinde și alte trăsături și, anume, facultatea lui de a ordona tumultul acesta de sentimente și viziuni, trecîndu-l sub legea de aur a numărului. Mi-e teamă însă că această din urmă însușire, care nu este nicidecum secundară, trece pe-al doilea plan pentru gustul și înțelegerea comună de astăzi, care reclamă, în primul rînd, materia incandescentă a unei vieți interioare.

Privit din această perspectivă, François Malherbe nu poate deveni poetul preferat al unui amator din zilele noastre. Nobilul normand născut la Caen în 1555, dintr-o familie în care tatăl trecuse prin protestantism, gentilomul care trăise o bună parte a vieții sale în Provența, la Aix, ca secretar al marelui prior al Franței, acest François Malherbe pe care Boileau îl salută ca pe deschizătorul de drumuri al noii poezii franceze, nu era un scriitor care aducea oamenilor me-

sajul unei vieţi lăuntrice mai bogate şi mai adînci decît a celorlalţi oameni. Cîtă deosebire între el şi predecesorul său Ronsard, al cărui cîntec erudit se desfăşoară pe fundalul de orgă al unei emoţii urcînd din rezervele unei profunde duioşii naturale! După Malherbe şi prin tot ce influenţa sa a determinat în clasicism, care îl recunoştea ca un înaintaş, poeţii nu excelau printr-un lirism mai aprins. Pentru doctrina clasică, eul este vrednic de ură, *le moi est haïssable*. Dar rezerva poeţilor clasici, bunul-gust care impunea formele măsurate ale expresiei, nu era semnul lipsei unei vieţi pasionale intense, ci numai al discreţiei cu care etica timpului socotea că trebuie să ne comportăm faţă de acea viaţă. Malherbe este însă un rezervat şi un discret şi, dacă nu este un insensibil, pentru că unele din mişcările sensibilităţii obşteşti treceau ca o adiere şi peste coardele lirei sale, el face parte oricum din acea clasă de individualităţi, a căror formulă echilibrată respinge excesul sentimentului. Pîndim deci cu oarecare nelinişte urma poetică a marilor încercări de care viaţa sa n-a fost scutită. Astfel, din trei copii cu care fusese dăruit, două fete mor în vîrstă fragedă, la scurt interval una după alta. Evenimentul nu este consemnat poeticeşte decît în renumitele stanţe adresate lui Du Périer, pentru a-l consola de moartea propriei sale fiice. În ce chip însă? Nu în forma unei amintiri săgetătoare, capabilă să deschidă vechea şi dureroasa rană, ci ca un exemplu al înţelepciunii sale care a ştiut să uite şi să se mîngîie:

„De moi, déjà deux fois d'une pareille foudre
Je me suis vu perclus,
Et deux fois la raison m'a si bien fait résoudre,
Qu'il ne m'en souvient plus." [1]

Soarta l-a încercat mai tîrziu şi cu pierderea propriului său fiu, frumosul şi făgăduitorul Marc-Antoine,

---

[1]) De două ori de-un fulger la fel cu cel de faţă
Am fost eu săgetat
Raţiunea-n două rînduri mi-a dat a ei povaţă
Încît l-am şi uitat

care plătea cu viața, într-o încăierare, propria nesocotință, aceea care făcuse din el, cu cîtva timp mai înainte, omorîtorul unui nefericit burghez din Aix.

Malherbe pare a fi fost, de data aceasta, zguduit mai puternic, dacă judecăm după tenacitatea cu care îl vedem de aci înainte cerînd răzbunarea împotriva acelora pe care îi credea asasinii copilului său. Recolta poetică a acestui sentiment a fost însă destul de mică, dacă o comparăm cu aceea care, într-o împrejurare analogă, a făcut pe Victor Hugo să inunde literalmente domeniile lirismului francez în vremea sa. Și încă, în singurul sonet pe care Malherbe îl consacră acestui dureros eveniment, nu suferința părintelui, ci setea sa de răzbunare ajunge să se exprime. În sfîrșit, pentru a da un al treilea exemplu, cînd în 14 mai 1610, un atentat mișelesc curmă viața aceluia care a fost bunul rege Henric IV, nu numai salvatorul patriei sale din cumplitele războaie civile care o însîngeraseră și o istoviseră, dar propriul binefăcător al poetului, acela care îl primise la curtea sa, înălțîndu-l în onoruri și asigurîndu-i viața, Malherbe își înstrună lira, dar nu pentru a cînta durerea sa, ci pe aceea a domnului de Bellegarde, care îi comandase această producție. Se găsesc în stanțele acestei ode destule strofe frumoase, în care durerea se desfășoară cu o largă mișcare augustă:

„Pour moi, dont la faiblesse à l'orage succombe,
Quand mon heur abattu pourroit se redresser,
J'ai mis avecque toi mes desseins en la tombe,
Je les y veux laisser.

Quoi que pour m'obliger fasse la destinée,
Et quelque heureux succès qui me puisse arriver,
Je n'attends mon repos qu'en l'heureuse journée
Où je t'irai trouver."[1]

---

[1]) Prea marea-mi slăbiciune venind după furtună
Chiar dacă fericirii din nou un loc i-ar da
În a ta criptă pus-am speranța cea mai bună
Acolo o voi lăsa!

Oricît ar vrea destinul plăcut din nou să-mi fie
Și oricîte izbînde de-acum mi-or soroci
Odihna fericită îmi va fi dată mie
Doar cînd te-oi regăsi.

Cîtă uimire încearcă însă cititorul modern, cînd, o dată cu ultima strofă, află că aceste grave accente nu sînt ale poetului și că vocea sa este de fapt împrumutată altcuiva, convenționalului Alcippe, un nume sub care glosatorii ne previn că trebuie să citim pe acela al domnului de Bellegarde:

„Ainsi de cette cour l'honneur et la merveille
Alcippe soupiroit, pret à s'évanouir.
On l'aurait consolé; mais il ferme l'oreille
De peur de rien ouïr." [1]

Acest fel al poeziei lui Malherbe se opune potrivitei sale asimilări contemporane. Romantismul ne-a deprins să vedem în poet un confesor, o ființă care, mărturisindu-și durerile și bucuriile sale, primește mărturisirea durerilor și bucuriilor noastre, un prieten cu care convorbirea se desfășoară pe planul mai adînc și mai tainic al vieții afective intime. În zadar vom încerca să regăsim în Malherbe pe acest duhovnic și pe acest amic. El nu vorbește niciodată în numele său propriu sau numai în numele său și, din această pricină, el nu provoacă niciodată efuziunea emoțiilor noastre cele mai personale. Cîntecul său răsună pentru a exprima sentimente străine. Lira sa este adeseori mercenară. El n-a socotit deci mai prejos de demnitatea sa compunerea acelor stanțe închinate frumoasei Oranthe și care trebuiau să cucerească grațiile ei pentru Alcandre, adică pentru Henric IV, îndrăgostit, la cei cincizeci și șase de ani ai săi, de prințesa Charlotte de Condé. N-a disprețuit nici să primească prețul în favoruri și bani al acestor servicii dubioase. La sfîrșitul veacului al XVIII-lea, André Chénier, reprezentînd tipul unui poet deșteptat la o mai severă conștiință a demnității umane, va veșteji în Malherbe rolul la care acesta consimțea să se coboare. Cu aproape

---

[1]) Acestei curți onoare și vrednică minune
Alcip oftează, duhu-i cuprins de-neeţoşare
Pe nimeni nu ascultă din cîţi doresc a-i spune
Cuvînt de consolare

două sute de ani mai înainte, însă, nici poetul, nici publicul de curteni care îl admirau și în aceste condiții, nu arătau vreo sensibilitate morală oarecare pentru astfel de scăderi.

Cînd nu cîntă sentimentele altora, Malherbe apare sub trăsăturile unui dispensator al gloriei, un rol pe care și l-au asumat toți poeții Renașterii. Se pare că poetul curtean a fost neliniștit de întrebarea rostului uman la care se poate destina un scriitor de versuri. Era aci tresărirea unei nevoi, încă palidă și amorțită, a cărei îndestulare trebuia să producă mai tîrziu pe poetul cetățean și chiar pe poetul conducător de oameni. Deocamdată însă, această neliniște nu știe să cucerească pentru ea titluri noi ale funcțiunii poetice. Neliniștea lui Malherbe se rezolvă într-un accent de autoironie, pe care se cuvine a-l reține. Într-unul din momentele cărora le datorăm acele replici încărcate de sarcasm, de care este plină biografia acestui om devenit cunoscut prin bruscheța caracterului său, Malherbe a exclamat: „*Un poète n'est pas plus utile à l'état qu'un joueur de quilles*". (Un poet nu este mai folositor statului decît un jucător de popice.) În realitate însă, Malherbe știe că poate face lucruri mai presus de nevinovata ocupație a jucătorului de popice. El știe, în conformitate cu o tradiție care descindea din antichitate și de care au uzat și, uneori, au abuzat scriitorii Renașterii, că el poate împrumuta conducătorilor timpului strălucirea de care au nevoie pentru a lua loc pe piedestale solide în fața posterității. Opera sa este în mare parte făcută din ode închinate măririlor timpului, printre care apar în lumină mai vie figura regilor pe care i-a slujit, a lui Henric IV și a lui Ludovic XII, cum și a cancelarului Richelieu, ale căror chipuri s-au păstrat pentru noi împodobite cu reflexele gloriei, pe care poetul a știut să le proiecteze asupra lor. Este drept a spune că de acest rol al împărțitorului de glorie, Malherbe nu s-a folosit niciodată cu acel exces care a stabilit, cu o vîrstă de om mai înainte, reputația scandaloasă a italianului Pietro Aretino. Cînd Malherbe îl numește pe Richelieu „*grand chef-d'oeuvre des cieux*" (mare capodoperă a cerurilor),

simțim că această expresie corespunde unei veneraţii reale. Crescut în cultura clasică, din al cărei tezaur el alege, pentru a reda în franțuzește, unele din scrierile lui Tit-Liviu și ale lui Seneca, Malherbe primise infiltrația sentimentului plutarchian pentru personalitățile glorioase și reprezentative. Omul putea fi încă pentru el o ființă încărcată cu atributele semizeilor și cîntecul lui răsuna cu adevăr cînd se adresează regelui înțelept și viteaz, marelui cancelar sau vreuneia din grațioasele prințese ale curții, cum era de pildă soția prințului de Conti.

În sfîrșit, cînd nu cîntă puterea și frumusețea în formele ei auguste și cînd nu cîntă sentimentele altora, el cîntă sentimentele tuturor. Lira lui vibrează și de data aceasta cu autenticitate. El devine atunci un poet social în înțelesul că exprimă și concentrează idei, tendințe și preferințe ale lumii franceze contemporane. Urcarea lui Henric IV pe tronul Franței încheia o epocă de războaie civile și religioase, de sîngeroase competiţiuni la coroană, o epocă de anarhie care amenința unitatea țării și făcea imposibilă dezvoltarea ei în bune condiţiuni de muncă. Spirit tolerant, mare iubitor al poporului, general viteaz și om plin de toate aceste virtuți familiare, care pot deveni pilduitoare și pentru familia cea mare, pentru patria comună, Henric IV readuce liniștea regatului, înfrîngînd ambițiile anarhice, îmbrățișează în religia catolică credința celor mai mulți dintre francezi, creează însă prin edictul din Nantes posibilitatea unei liniștite convieţuiri a catolicilor cu protestanții, întoarce pe francezi către munca cîmpului, temelia prosperității permanente a poporului și, prin propriul exemplu al sobrietății și spiritului său de economie, al simplității sale domestice și al iubirii cu care își crește copiii, devine bunul părinte al țării sale. Poporul recunoaște cu dragoste aceste binefaceri care îi asigură munca și bunăstarea în pace și Malherbe este omul căruia i-a revenit sarcina de a se face purtătorul lui de cuvînt. Verbul lui se înstrunează solemn cînd vorbește de regele învingător:

„La terreur de son nom rendra nos villes fortes,
On n'en gardera plus ni les murs ni les portes,
Les veilles cesseront au sommet de nos tours;
Le fer mieux employé cultivera la terre,
Et le peuple qui tremble aux frayeurs de la guerre,
Se ce n'est pour danser, n-aura plus de tambours."[1]

Versul lui avîntat în astfel de ocazii, mai mult decît în oricare altele, va fi contribuit la stabilirea idealului politic al Franței clasice.

Privită în întregimea ei, opera lui Malherbe este aceea a unui poet de teme, pe care le alege singur sau pe care i le oferă alții. Poezia sa nu este un produs spontan, răsărit din adîncimile sufletului și dezvoltat după legi care rămîn misterioase, către rezultate pe care poetul însuși nu le poate prevedea. La rădăcina tuturor compozițiilor sale, regăsim deliberarea și voința. Actul său poetic este plin de luciditate și stăpînire de sine. Nicăieri mai mult ca în cazul lui Malherbe n-a fost mai adevărată observația, după care „inspirația nu este starea de suflet a unui poet". Malherbe este tipul poetului lucrător, *poeta faber*. În felul lui de a scrie retrăiesc vechile virtuți ale exactității în muncă, deopotrivă de atentă la perfecțiunea detaliului și la armonia întregului, care a creat excelența artizanatului francez.

Preponderența execuției asupra inspirației, a lucrării deliberative asupra actului intuitiv, stă la originea tuturor caracterelor poeziei lui Malherbe. Ei i se datorește felul retoric al compoziției malherbiene. Am spus că poetul pornește totdeauna de la o teorie și o susține într-un chip care urmează s-o impună mai mult convingerii, decît sentimentului nostru. Desfășurarea discursului său are un caracter demonstrativ.

---

[1] Teribilul lui nume cetățile-ntărește
Nici porți nici ziduri nimeni de-acum nu le-o păzi.
Pe turnuri nimeni nu mai veghează și privește
Și fierul mult mai bine în brazde-o răscoli,
Norodului dat astăzi războiului ca pradă
Nu-i vor mai bate tobe decît pentru paradă.

Ideile și imaginile sale, dintre care atîtea, potrivit gustului contemporan, sînt împrumutate mitologiei greco-romane, sînt argumente. Într-un studiu renumit, Ferdinand Brunetière a arătat că Malherbe a transformat lirismul în elocință, după cum, mai tîrziu, Jean-Jacques Rousseau va transforma elocința în lirism. Operînd această mutațiune de genuri, Malherbe a furnizat un exemplu care se va impune de aci timp de secole, pentru că îl regăsim și în tirada teatrului clasic și în meditația romantică, forme de expresie poetice și retorice. Mathurin Régnier l-a acuzat o dată pe Malherbe, într-una din satirele sale, că *„prozează rime și rimează proză"*. Este incontestabil că o anumită uscăciune, care ține de firea expunerii prozaice, este nedespărțită de lucrarea poetică a lui Malherbe. Dar această ariditate a unei inteligențe abstracte aparține atît de mult firii și înzestrării franceze, încît, după Malherbe, ea a devenit o adevărată tradiție.

Dar chipul lucid și stăpîn pe sine în care proceda Malherbe a alcătuit și condiția acelei lucrări de codificare în ce privește limba și prosodia, care a creat, pentru un lung interval, regulile poeziei franceze. Îndrumările lingvistice ale lui Malherbe au avut o mare însemnătate. Ronsard și toți poeții „Pleiadei", printre care Joachim du Bellay devenise lingvistul întregului curent, erau de părere că poeții sînt adevărații creatori ai limbii și sînt în dreptul lor introducînd forme și cuvinte noi, pe care ei le aflau în limbile clasice. Malherbe socotește însă că poeții nu trebuie să se îndepărteze de limba poporului și, într-una din acele replici tăioase cu care felul său ne-a obișnuit, el trimite pe versificatorii timpului să învețe franțuzește din gura salahorilor de la Pont-aux-Foins. În realitate însă, limba lui Malherbe nu este aceea pe care o vorbește poporul, căci el exclude și cuvintele idiomatice, și termenii speciali ai tehnicilor și meseriilor, și expresiile care i se păreau prea tari sau prea colorate. Muza sa nu vorbește grecește și latinește, ca aceea a lui Ronsard. Ea vorbește franțuzește, dar o franceză apropiată de un anumit tip abstract, cum îi șade bine unui gentilom, care, atent la măsura

întregii sale atitudini, nu vrea să se singularizeze nici prin limbajul său. Urmînd aceste îndrumări, Academia franceză va întreprinde, mai tîrziu, opera de codificare a limbii. Creată prin decretul lui Richelieu, Academia se va constitui din elementele care compuneau cenaclul literar al lui Malherbe.

În fine, lucrarea de codificare a poetului se va întinde și asupra nenumăratelor probleme ale formei poetice. Prilejul îl oferise volumul de poezii al lui Desportes, un autor care se mișca în zodia „Pleiadei". Însemnările pe care Malherbe la face pe marginea acestui volum, și care se găsesc publicate în excelenta ediție critică a lui Lalanne, oferă materialul unui vast tratat de poetică, pe care un cercetător ca Fernand Brunot l-a sistematizat, de altfel, într-o monografie renumită. Nenumărate sînt detaliile acestei doctrine rigide, care nu admite nici hiatul, nici încălecările de versuri (*les enjambements*), nici cezura pusă în altă parte decît la jumătatea versului, nici rimele prea sărace, ca cele care împerechează cuvinte aparținînd aceleiași categorii gramaticale sau care asociază cuvîntul simplu și derivatul lui sau termeni prea înrudiți ca înțeles, nici eliziunile de silabe, nici inversiunile forțate, nici cacofoniile, nici consonanțele emistihului cu sfîrșitul versului, nici umpluturile, ceea ce el numea *les bourres* etc., etc.

Sub privirea acestui aspru legislator, poezia lui Desportes zace pînă la urmă, ca o biată victimă asasinată. Iar în această sîrguință nemiloasă, avem impresia că se exprimă ceva din deprinderile vechii seminții de magistrați din care se trăgea Malherbe și poate și din instinctele legiferatoare ale acelor romani, care au intrat cu o parte atît de însemnată în compoziția geniului francez. Această preocupare vie pentru limbă și pentru formă era atît de înrădăcinată în Malherbe, încît după cum povestește discipolul său Racan, autorul celui mai important izvor asupra biografiei poetului nostru, aflîndu-se pe patul de moarte și auzind pe îngrijitoarea sa că face o greșeală de limbă, muribundul făcu o sforțare supremă și corectă eroarea atît de supărătoare. Duhovnicul său

îl certă pentru acest gînd consacrat, în clipele supreme, unei preocupări inoportune, la care Malherbe răspunse că, socotindu-se slujitor al limbii franceze, a crezut că trebuie să i se dedice pînă la ultimul său ceas.

Astăzi, după peste trei sute de ani de la moartea lui, întîmplată în 1628, trebuie să-i dăm dreptate lui Malherbe. Dintre toate creaţiile spirituale ale geniului francez, limba sa este cea mai perfectă. Marele fenomen istoric al prestigiului cultural al Franţei se datorește, în primul rînd, limbii sale. Prin precizia, fineţea și graţia acestui incomparabil instrument lingvistic, izbutește Franţa să se menţină, în primele planuri ale civilizaţiei umane. Printre făuritorii lui, Malherbe stă în primele locuri și faptul acesta ar fi suficient pentru a-i conferi titlul unuia dintre cei mai de seamă francezi.

BALZAC

Cînd în prefața din 1841 a operelor sale, Balzac găsește pentru totalitatea lor titlul *Comedia umană*, o amintire literară lucra desigur pentru a produce această alăturare de cuvinte. Cu mai bine de cinci sute de ani în urmă, Dante terminase *Comedia* lui, pe care urmașii au numit-o *divină*. Apropierea dintre aceste două titluri este oarecum inevitabilă. Intitulîndu-și ciclul romanelor sale, așa cum a făcut-o, Balzac dă impresia că parafrazează numele operei lui Dante, într-o intenție sarcastică nedeclarată, dar totuși evidentă. Hotărîndu-se să-și adune toate operele sale sub eticheta *Comediei umane*, Balzac vrea parcă să ne spună că marea aventură a vieții nu este nicidecum condusă de regizorul ceresc, ci de pornirile aspre ale oamenilor pe care-i observase în societatea feroce a timpului său. Există și o altă operă a veacului al XIX-lea care parafrazează, cu o intenție întrucîtva înrudită, titlul dantesc: este *Comedia ne-divină* a polonezului Zygmunt Krasinski, tragedie a feudalității poloneze agonizante, inspirată de duhul deznădejdii. Titlul operei lui Krasinski accentuează deci, mai puternic sarcasmul cuprins în parafraza dantescă a lui Balzac.

Dar mai este și o altă apropiere posibilă între opera lui Balzac și aceea a lui Dante. Așa cum aceasta din urmă oferă cititorului sinteza societății italiene la sfîrșitul

veacului al XIII-lea şi a întregii culturi scolastice, Balzac ne-a dăruit icoana cea mai limpede şi mai completă a propriei sale societăţi, în epoca Restaurației şi a regalității lui Ludovic-Filip, susţinută de cultura proprie a acestui timp. Era vremea în care revenirea vechii dinastii domnitoare sau a ramurii afiliate ei produce o înviorare trecătoare a aristocrației. Burghezia, ameninţată să piardă pozițiile pe care i le asigurase revoluția, porneşte din nou la atac şi mijloacele pe care ea le foloseşte, teribilul arivism, cinica afişare a puterii banului adunat în mari proporţii în mîinile bancherilor care impun, în cele din urmă, ca rege al Franţei, pe regele lor, pe Ludovic-Filip, alcătuieşte profilul general al *Comediei umane*. Într-o scrisoare din 1888, adeseori reprodusă, pe care a adresat-o scriitoarei engleze Margaret Harkness, Fr. Engels a analizat cu multă claritate aceste împrejurări, adăugînd că din opera lui Balzac se poate învăţa, aşa cum el însuşi o făcuse, mai mult „*decît din toate operele istoricilor, economiştilor şi statisticienilor profesionali ai epocii, consideraţi laolaltă*".

Evident, oricare din marile opere ale literaturii universale conţine atîtea acte de cunoaştere, încît un om de ştiinţă poate învăţa multe din fiecare din acestea. Împrejurarea este însă cu atît mai adevărată pentru Balzac, care cu o legitimare specială se putea intitula „doctor în ştiinţele sociale". După ce, o dată cu sfîrşitul Renaşterii, literatura, considerată pînă atunci mai cu seamă ca operă a imaginației, începe să devină instrument de cunoaştere, bazele realismului modern sînt aşezate. Studierea omului devine obiectul predilect al lui Shakespeare şi al clasicilor francezi. Dar cu toate că, în studierea omului, perspectiva socială nu poate fi nicicînd eliminată, afirmarea conştientă a acestei perspective, metoda deliberată de a observa omul în relațiile lui cu mediul şi în reacţiile lui sociale, este fapta eminentă a realismului veacului al XIX-lea şi, în primul rînd, a lui Balzac. Ştiinţa naturii, aşa cum se constituise din cercetările veacului al XVIII-lea şi al XIX-lea, înmulţise dovezile că toate fenomenele naturii întreţin multiple legături, astfel încît nu mai era cu putinţă studierea lor ca fapte izolate. Ştiinţele

biologice au fost cele dintîi care au extras consecințele fecunde ale acestui mod de a privi lucrurile. Ele au ruinat în scurtă vreme mitul străvechi al fixității speţelor animale, prezentîndu-le ca pe niște realități în vecinică transformare, determinate de împrejurările naturale ale existenței lor. Noile științe biologice introduc punctul de vedere al devenirii, al schimbării, deci al istoriei în studiul naturii; ele *istorizează* natura. Dar ceea ce era posibil pentru realitatea biologică nu era oare cu putință și pentru realitatea socială? Cu răspunsul afirmativ al acestei întrebări se însărcinează Balzac. Și astfel după cum noua biologie constituie o istorie a speţelor animale, *Comedia umană* înfățișează istoria în epoca dintre căderea lui Napoleon și revoluția din 1848 a „speţelor sociale", o expresie care apare sub pana lui Balzac.

Trebuia întreprinsă însă și operația contrarie a *naturalizării* istoriei, adică a considerării istoriei din punctul de vedere al naturii. Contrastul istorie-natură, rămas în operele atîtor gînditori moderni, este o prelungire a vechiului dualism religios. Dar pentru înțelegerea omului de știință, istoria nu poate fi exterioară naturii. Oamenii balzacieni, studiați în epoca cumplitelor ciocniri de interese ale unei societăți dominate de marea finanță, sînt ființe naturale, stăpînite de puternice instincte și de mari pasiuni, așa cum acestea erau determinate de luptele societății, uneori sînt adevărate animale feroce. Avarul Grandet, bancherul Nucingen, fostul ocnaș Vautrin, cămătarul Gobseck, fiicele ingrate ale lui Goriot sînt tigrii și jaguarii Parisului și ai Franței burgheze din jurul anului 1830. Alături de aceștia, apar victimele, biete ființe dulci și suave, sacrificate de călăii lor. Apar, în fine, arivistii, burghezi sau tineri nobili săraci, un Rastignac, un Lucien de Rubempré, care pricep forțele propulsive ale timpului și care, într-o epocă deschisă celor mai sălbatice apetituri, manevrează cu cinism arma corupției politice și de presă, a amorului venal, a intrigii și crimei. *Comedia umană* este un alt *Infern*, după acel al lui Dante: infernul burghez la mijlocul veacului trecut, privit de un obser-

vator care nu-şi făcea iluzii. Astfel, deşi Balzac profesează concepţii politico-sociale legitimiste, monarhice şi clericale, opera lui nu este mai puţin un aspru rechizitoriu al societăţii contemporane şi a lucrat, ca atare, ca o forţă revoluţionară. Marx i-a recunoscut această calitate, parcurgînd-o necontenit şi citînd-o de cîteva ori, în *Capitalul*, ca pe unul din documentele cele mai edificatoare ale vremii. Victor Hugo a manifestat aceeaşi părere, cînd, la 20 august 1850, vorbind în faţa mormîntului deschis al lui Balzac, a spus: „*Fără ştirea şi voinţa lui, conştient sau nu, autorul acestei opere imense şi stranii face parte din puternica rasă a scriitorilor revoluţionari. Balzac merge drept la ţintă; el se luptă, corp la corp, cu societatea modernă.*"

Am spus că în Balzac culminează o mai veche tendinţă realistă a literaturilor moderne. Balzac este fără îndoială un realist. Şi totuşi acest admirator al lui Byron, acest contemporan al lui Hugo, este şi un mare romantic, prin puterea fabuloasă a imaginaţiei lui, prin tendinţa de a dilata personajele şi situaţiile pînă la fabulos şi simbolic, prin adîncile şi înfricoşătoarele contraste care dau operei lui o viaţă de un deosebit dramatism. Puterea visării nu este cu nimic mai prejos, la Balzac, faţă de puterea observaţiei. Unii critici mai vechi au crezut că pot stabili o analogie între metoda clasicilor francezi şi aceea a lui Balzac, deoarece în operele acestora personajele ar fi deopotrivă constituite prin reducerea lor la o trăsătură unică, o pasiune dominantă, un viciu sau o virtute exclusivă: avariţia, iubirea paternă, ingratitudinea filială, desfrîul, pasiunea cercetării ştiinţifice, ambiţia socială etc. Dar deşi, în felul acesta, se pot stabili unele apropieri (de pildă între Harpagon şi Grandet), trebuie să spunem că, alăturate de creaţiile lui Balzac, personajele clasicilor sînt mai liniare, mai schematice. Oamenii lui Balzac sînt, dimpotrivă, mult mai individualizaţi, conţinutul lor sufletesc este mai abundent şi mai diferenţiat, volumul lor vital este mult mai mare. Astfel, Grandet nu este numai un avar, dar şi un foarte caracteristic burghez provincial din Franţa primei jumătăţi a veacului trecut. În jurul

nucleului tipic-abstract al persoanei sale, se întind straturile succesive de determinări ale unui individ în carne și oase. Grandet nu este o construcție abstractă, ci un ins concret observat. Valoarea tipică a acestei creații devine cu atît mai mare cu cît ea ne vorbește dintr-o figură mai bogat determinată. Dar ea este și viziunea halucinantă a unei mari fantezii romantice.

Pentru că astăzi, ridicîndu-ne peste vechile contraste ale trecutului, se pune din nou problema raportului dintre realism și romantism, lecția artei lui Balzac ne apare deosebit de instructivă. Considerîndu-l cu prilejul actual al centenarului morții sale și din unghiul interesului și problemelor proprii timpului nostru, Balzac ne apare ca unul dintre scriitorii care a obținut acea sinteză a observației și visării, a realismului și romantismului, fără ca acest romantism să fie acel al realismului socialist, unde visarea romantică este proiectată în viitorul de înălțare al societății omenești. Lecția lui Balzac ne mai spune că un mare scriitor nu poate fi decît acela care trăiește adînc timpul și societatea sa, luptele și contrastele ei, indicîndu-i cu luciditate și curaj drumul înălțării omului. Balzac ne-a profesat totdeauna doctrine acordate cu năzuința oamenilor către libertate și dreptate. Idealurile lui se situează adeseori în trecut. Dar zugrăvind, ca nimeni altul, chipul grozav al epocii sale și evocînd soarta rezervată, în mijlocul acesteia, sufletelor curate, blînde sau înalte, el a trezit în conștiințele contemporanilor acea revoltă justă și salubră din care se hrănește orice voință de înnoire și eliberare.

IV

PERSPECTIVE

CEVA DESPRE ARTA TRADUCERII

Într-un pasaj adeseori citat al marelui său roman, al lui *Don Quijote*, Cervantes a comparat operele traduse cu dosul unor tapiserii flamande. Figurile, care apar cu atîta claritate şi în culori atît de vii pe faţa lor, pot fi recunoscute şi dacă privim lucrarea pe dos, dar aici culorile s-au stins, contururile au devenit mai vagi, fire şi noduri le întrerup din cînd în cînd, dînd alcătuirii întregului un caracter mai complicat şi mai confuz. „*Pentru acest motiv* — adaugă Cervantes — *nu vreau să spun că traducerile nu pot fi lucrări vrednice de toată lauda.*“ Există şi traduceri care pot fi tot atît de desăvîrşite ca şi originalele lor. Cervantes citează pe cele ale lui Figeroa şi Xauregui. Voi lua ca punct de plecare al acestor cîteva consideraţii despre limba şi stilul traducerilor comparaţia ingenioasă a lui Cervantes, întrebîndu-mă în ce împrejurări traducerile apar ca dosul tapiseriilor flamande şi, în care altele, seamănă ele cu faţa lor expresivă şi clară?

Nu este greu să găseşti în bogata literatură de traduceri a zilelor noastre, alături de lucrări excelente sau cel puţin onorabile, destule tapiserii întoarse pe dos. Al. Philippide a spus o dată că o bună traducere trebuie să dea impresia că a fost scrisă de la început în limba în care o citim. Exigenţa aceasta pare simplă, dar ea se leagă cu multe şi importante consecinţe în ce priveşte metoda de lucru în arta traducerii.

Ce se întîmplă cînd un scriitor își propune să aducă în limba lui o lucrare gîndită și scrisă într-o limbă străină? El o citește, o înțelege bine, o trăiește în toate amănuntele ei și, după ce o transformă într-un lucru al său, o exprimă încă o dată în limba lui. Ceea ce rezultă nu este însă o copie, un decalc, cum sînt hărțile din caietele elevilor fraudulоși, copiate după hărțile tipărite, așezate pe geam. Bunele traduceri sînt rezultatele unor acte de creație, expresiile unor conținuturi bine gîndite și adînc simțite de către acel care le întreprinde. Traducerea este sau trebuie să fie creație lingvistică. Dar cine spune creație înțelege act unitar, neîmpărțit, indivizibil. Este oare cazul tuturor traducerilor noastre? În practica editorială se întîmplă ca un traducător să traducă o operă, un confruntator s-o confrunte, un stilizator s-o stilizeze. Traducerea apare, pînă la urmă, ca o lucrare de colaborare, deși partea de contribuție a fiecăruia dintre cei trei lucrători literari poate să fie mai mică sau mai mare. Nu voi contesta cu totul valoarea și, mai ales, oportunitatea acestei metode, deoarece pînă la un timp traducerile erau considerate ca lucrări secundare și, ca atare, erau încredințate unor scriitori diletanți sau improvizați. S-au realizat deci unele progrese, prin instituirea controlului filologic și artistic. Astăzi s-a lămurit însă mai bine ideea că traducerea este o lucrare de artă și că ea trebuie încredințată unor scriitori distinși în alte traduceri sau în opere originale. O dată cu aceasta va trebui să biruie principiul că traducerea, ca orice formă a creației artistice, urmează să fie o lucrare indivizibilă. Fiindcă traducerile nu vor mai fi încredințate decît bunilor scriitori artiști, viitorul va aduce limitarea părții de contribuție a confruntatorului și va elimina cu totul pe stilizator.

Îmi vine în minte o pagină foarte înveselitoare din *Poezie și adevăr* de Goethe. Scriitorul își amintește de un ofițer francez, contele Thorane, care a locuit într-o vreme în casa familiei Goethe, cînd trupele franceze pătrunseră în Germania, în timpul războiului de șapte ani. Contele Thorane era mare amator de

pictură, mai ales de pictură peisagistică. Pentru a-şi procura tablouri executate în condiţiile cele mai bune, chema mai întîi un pictor renumit pentru felul lui de a reprezenta natura vegetală, apoi pe unul abil în pictura de case, ruine sau monumente, apoi pe unul expert în zugrăvirea animalelor, a cirezilor de vite sau a turmelor de oi. Contele Thorane îi făcea să lucreze unul după altul pe aceeaşi pînză şi era încredinţat că poate obţine astfel cea mai bună pictură cu putinţă. Goethe nu credea însă de loc într-o astfel de lucrare lipsită de unitate, iar noi ne-o putem închipui ca pe un cvartet de coarde, în care fiecare instrument ar fi altfel acordat. Unitatea este prima condiţie a unei lucrări de artă şi pe aceasta o asigură, în lucrările de traducere, personalitatea unui artist conştiincios şi stăpîn pe toate mijloacele lui. Aceasta nu înseamnă de loc că o operă obţinută în astfel de împrejurări nu poate avea unele neajunsuri şi nu poate fi susceptibilă de rectificările unui lector binevoitor şi priceput. Dar fără unitatea asigurată de un scriitor artist, traducerile sînt ca dosul tapiseriilor flamande.

Cîte noduri, fire trase de-a curmezişul, culori pălite, contururi vagi putem sublinia cînd citim cu creionul în mînă! Unul scrie: „V-am spus-o mai demult că numai privind ochii Olgăi, el (un personaj) scoate flăcări furioase, dorinţe furtunoase, voinţă mîndră şi că, în afară de acest cerc magic, el era un om ca oricare altul.“ Ce limbă incorectă, cîtă obscuritate! Nimeni n-a spus vreodată *a scoate dorinţi furtunoase* sau *a scoate o voinţă mîndră*. Acest *cerc magic* cade ca din pod. Impresia de falsitate lingvistică a unor traduceri, care face aproape imposibilă lectura lor, provine din necunoaşterea formelor şi expresiilor limbii, din felul incorect sau greoi al construcţiilor, din improprietatea lexicului, din lipsa de claritate a gîndirii exprimate. Evitarea tuturor acestor neajunsuri poate acorda unei traduceri calitatea corectitudinii. Dar este aceasta o calitate suficientă într-o traducere? Corectitudinea este un simplu prag, de la

care se desfăşoară abia problemele proprii unei lucrări de artă.

Exprimînd un conţinut străin, îl exprimi încă o dată, adică îl exprimi în felul tău. În felul tău? Aceasta înseamnă, în primul rînd, în felul limbii tale. Traducătorul are dreptul să caute şi datoria să găsească echivalenţele naţionale ale locuţiunilor, ale expresiilor, ale proverbelor limbii din care traduce. Dar are el dreptul să meargă mai departe? Sînt traducători care îşi concep lucrarea ca pe o adaptare. Într-o lungă perioadă de timp, limita dintre traducere şi adaptare a fost destul de ştearsă. Homer al doamnei Dacier, în secolul al XVII-lea, era un grec francizat. Personajele îşi vorbeau cu *Madame* şi *Seigneur*, ca la curtea din Versailles sau ca în tragediile sau naraţiunile vremii. A fost deci un moment însemnat în istoria traducerilor franceze ale poeţilor greci, acela în care Leconte de Lisle prin păstrarea formelor greceşti ale onomasticii şi toponimiei, dar mai ales prin eliminarea construcţiilor retorice neoclasice, a făcut posibil faptul ca grecii să fie ascultaţi în limba franceză.

O bună traducere reprezintă produsul unui echilibru delicat între naţional şi străin, între felul de a se exprima al limbii în care şi din care traduci. De la acest punct ideal al echilibrului pornesc două direcţii, dintre care una accentuează naţionalul şi alta străinul. Este evident că, traducînd *Divina Comedie*, Coşbuc a vrut să ne facă să-l auzim pe Dante în romîneşte şi a izbutit prin recursul mai insistent la elementul latin al lexicului nostru, prin acceptarea unor neologisme italiene, prin conciziunea adeseori ermetică a formulărilor. În traducerea lui Coşbuc, Dante vorbeşte romîneşte. Cînd îl aud pe Coşbuc zicînd: „*Şi cum îşi plîng cocorii tristul lai /Cînd fac pe drum coloane-ndelungate,/ Aşa vedeam că vin cu mare vai*“, glasul lui Dante poate fi oarecum şi el auzit: „*E com li gru van cantando lor lai, /Facendo in aer, di se, lunga riga;/ Così vidi venir, traendo guai*“.

Altă direcţie a urmat Murnu în tălmăcirile lui homerice. Principiile lui Murnu veneau mai de departe, de la Ispirescu şi Odobescu, atunci cînd aceşti scrii-

tori au povestit din nou basmele mitologiei greco-romane. Cînd, în povestirile lui Odobescu, Hades (transcris Ades) răpește pe Persefona, Demetra îl întîlnește pe Elios și-l întreabă: „*Elios, fătul meu, tu carele cu făclia soarelui le vezi toate pe pămînt, nu cumva vei fi văzut pe fiică-mea Persefona? Spune-mi adevărat, Elios, fătul meu.*“ La rîndul lui, Murnu pune pe Tetis să-l întrebe pe Ahile: „*Ce plîngi tu, fătul meu scump? Ce jale te-ajunse pe tine?*“ Murnu nu pregetă nici în fața formelor și a lexicului arhaic și regional. Traducerile lui Murnu reprezintă un caz de încorporare a lui Homer într-o limbă modernă, cum s-a izbutit în puține alte literaturi. Metoda lui Murnu a ispitit și pe alții. Lovinescu a mers totuși prea departe cînd l-a făcut pe Ulise să se crucească și să jure pe Dumnezeu într-o traducere a *Odiseii*, izbutită de altfel prin cursivitatea și firescul ei. Traducerile pilduitoare ale lui Murnu, în care romînii sînt făcuți să vorbească homeric, au fost criticate, pentru ceea ce mi se pare a alcătui tocmai meritul lor. Trebuie observat însă că deși Murnu romînizează pe Homer, nu-l modernizează. Poemele lui Homer aparțin unei faze vechi a civilizației omenești și traducătorul avea dreptul să caute echivalențele sale în acele forme ale graiului nostru care s-au format într-o fază oarecum asemănătoare din istoria poporului romîn, adică într-o perioadă de timp în care s-au alcătuit graiurile regionale, limba basmelor și a poeziilor populare. Cînd este vorba să dai veșmînt romînesc unei vechi opere literare sau numai unei vechi teme a literaturii, totul atîrnă de tactul scriitorului care știe să oprească la nivelul potrivit coborîrea sa în trecutul limbii. Așa a făcut M. Sadoveanu în *Divanul persian*, care de altfel este o puternică operă originală, dar unde temele *Sindipei* sînt tratate în limba cărților poporane, o limbă mai nouă decît aceea a folclorului, după cum o arată formele înaltei politeți a adresării, exprimările savante, generalizările sentențioase, adică maximele și pildele. Ascultați pe unul din oamenii lui Sadoveanu vorbind: „*Slăvite împărate, negutătorul acela Cajdamir foarte s-a mîniat, s-a amărît și s-a scîrbit, zicînd în sine: Gura și mîinile*

poţi să le speli, de asemenea şi vasele; dar lăuntrul meu să-l curăţ, nu mai pot. Hotărîrea cea năpraznică măria-ta ai primit-o înlăuntru ca pe acele pîni frumos rumenite; iar mai apoi lăuntrul măriei tale nu-l vei mai putea curăţi." Personajele homerice în traducerile lui Murnu vorbesc ca nişte ţărani, oameni ai unei lumi patriarhale, de curînd desprinşi din orînduire gentilică. Eroii din *Divanul persian* grăiesc ca nişte curteni şi ca nişte umanişti orientali.

Dar în afară de folosirea graiului naţional într-un fel personal, de găsirea echivalenţelor, de datarea locurilor şi evenimentelor evocate sau povestite prin folosirea formelor, construcţiilor şi zicerilor dintr-un anumit nivel istoric al limbii, i se mai pot recunoaşte oare personalităţii traducătorului şi alte drepturi? Alături de problema raportului dintre traducere şi adaptare, există aceea a raportului dintre traducere şi prelucrare. Cîmpul prelucrărilor este extraordinar de întins în istoria literaturii, deoarece pînă în secolul al XVIII-lea cînd începe să se impună mai puternic exigenţa originalităţii subiectelor, aproape toate temele literare erau tradiţionale. Graniţa dintre traducere şi prelucrare n-a fost nici ea bine precizată, într-un foarte lung trecut. Un autor care citea o operă străină şi o găsea atît de atrăgătoare, încît se hotăra s-o aducă şi la cunoştinţa altora, începea s-o transpună în limba lui, dispunînd în voie de original, modificînd unele pasaje, lungindu-le sau scurtîndu-le, apropiind opera întreagă de gustul tipului şi al locului unde urma să fie citită din nou. Mai ales, marilor opere ale literaturii li s-a aplicat acest regim al prelucării. Filologia hispanică a stabilit bibliografia ediţiilor lui Cervantes. Dar a stabilit ea bibliografia numeroaselor prelucrări la care a fost supus *Don Quijote* în diferitele limbi ale pămîntului? Cine va şti vreodată cîţi scriitori şi-au luat această libertate faţă de marea operă a lui Don Miguel Cervantes de Saavedra? În acelaşi fel s-a procedat cu poemele eroice şi cavalereşti ale francezilor medievali, cu *Decameronul* lui Boccaccio, cu romanele spaniole picareşti, cu poveştile fraţilor Grimm şi ale lui Andersen etc. Cărţile poporane, în toate literaturile, sînt pro-

dusul unui astfel de tratament, într-o epocă în care distincția dintre traducere și prelucrare nu era bine precizată. Procedeul ni se pare astăzi arhaic, fiindcă între timp lumea modernă a înregistrat două mari cîștiguri: conștiința istorică, adică înțelegerea oricărui produs al culturii în legătura lui strînsă cu locul, timpul și societatea care l-au produs, apoi conștiința originalității estetice, adică aprecierea oricărei lucrări de artă în forma unică și de neînlocuit a manifestării ei.

În două noi lucrări ale lui Tudor Arghezi, versiunea romînească a fabulelor lui Krîlov și La Fontaine, limita dintre traducere și prelucrare nu este trasă cu toată rigoarea. Tudor Arghezi este o puternică personalitate poetică, foarte fecundă, dar foarte subiectivă. Impresiile exterioare pătrund în sufletul său, germinează, se dezvoltă și înfloresc în forme care sînt numai ale sale. Această productivitate ne-a desfătat mereu poetic, chiar în operele lui de traducere. Cînd citim versurile lui Arghezi nu-i auzim atît pe Krîlov și La Fontaine, cît pe Arghezi. Poeții străini și personajele lor se exprimă în topica și sintaxa lui Arghezi, în limbajul lui drastic, în cadențele lui. Țăranii și meșterii francezi de sub masca animalelor lui La Fontaine devin țărani și meseriași romîni. *Maître Corbeau* devine *cumătrul corb*. Cînd un moment anumit al narațiunii îi place și-l reține, Arghezi nu pregetă să-i dea dezvoltarea lui proprie. Descrierea broaștei, vorbirea, opintirea și umflarea ei, în *Broasca și vaca*, dobîndesc dezvoltări și se îmbogățesc cu amănunte atît de caracteristice încît prototipul francez apare, în comparație, dacă nu mai schematic, în tot cazul mai uniliniar, ca un desen compus din linii, dar fără tușe de umbră. În versurile lui Krîlov și La Fontaine, Arghezi a supus limba noastră la o mare mlădiere, a asociat cuvintele în raporturi noi, a reabilitat termeni alungați din vocabularul poetic și a dat unele din cele mai însemnate lucrări ale întregii lui cariere literare.

Ceea ce se poate îngădui uneori nu poate fi totuși o normă generală. O lucrare de traducere trebuie să se datorească deopotrivă artei traducătorului, dar și pătrunderii și științei lui, scrupulului de a restabili

nuanţa exactă a originalului, stilului acestuia. Dacă este necesar să auzim pe Dante, pe Homer, pe Krîlov sau pe La Fontaine vorbind romîneşte, este tot atît de necesar, ascultîndu-i, să înregistrăm şi timbrul propriu al epocii, al locului, al mentalităţii lor. O traducere trebuie nu numai să apropie pe marii scriitori străini de noi, dar să ne apropie şi pe noi de lumea lor. O traducere măiestrită ne deschide perspective noi către o lume necunoscută, face să răsune în sufletul nostru coarde care n-au mai vibrat. O traducere trebuie să fie o călătorie într-o ţară străină. Într-o astfel de împrejurare facem descoperiri la tot pasul, ne minunăm de lucruri care localnicilor li se par cu totul obişnuite şi ne întoarcem acasă cu sentimentul că lumea este mai vastă şi mai variată decît ne-o închipuiam. Dacă este adevărat că o traducere trebuie astfel întocmită, încît să pară că ea a fost scrisă de la început în limba în care o citim, nu este mai puţin adevărat că se cuvine ca ea să ne scoată din cercul deprinderilor noastre, să ne facă să călătorim. Marile traduceri ale literaturii, Plutarc al lui Amyot, Shakespeare al lui A. W. Schlegel şi Ludwig Tieck, Tasso şi Ariosto ai lui Gries au anexat pe aceşti clasici limbii traducătorilor, dar au deschis şi cititorilor naţionali o zare către o parte necunoscută a lumii. Dacă traducătorului ideal i se cere deci personalitate artistică, este tot atît de drept să i se ceară şi puterea de a o comprima, de a opri dilatarea acestei personalităţi, discreţie şi rezervă, deschidere şi bunăvoinţă faţă de ceea ce este deosebit de tine, capacitate de a înregistra sunetul străin şi de a-l reproduce în vibraţia lui exactă.

Un traducător este şi trebuie să fie un artist. Ideea aceasta este unul din cîştigurile cu care s-a îmbogăţit conştiinţa estetică a vremii noastre. Au fost epoci care n-au priceput bine adevărul elementar al acestei constatări şi exigenţe. Vechea şi funesta deosebire dintre fond şi formă ducea la credinţa că fondul oricărei concepţii poate fi manifestat cu uşurinţă în forma unei limbi străine. Forma, se spunea, este un veşmînt. Nu este atunci o mare ispravă să dezbraci o operă de veşmîntul ei original şi s-o îmbraci într-unul nou. Pentru

o asemenea lucrare, oricine se simţea chemat şi nu era ins, dispunînd de cunoaşterea într-un anumit grad al unei limbi străine, care să nu se încumete să facă o traducere. Lucrurile ne apar astăzi într-o altă lumină. Traducătorul artist nu se oprește în fața oricărei opere străine cu încredințarea că, fiind vorba numai să-i schimbe veşmîntul, felul de a fi al acelei opere, particularitățile ei stilistice, spiritul care o însufleţeşte, sînt, la urma urmei, indiferente. Nu există traducător bun pentru orice fel de operă. Aparţinînd domeniului întins al artei interpretării, sînt traducători care nu se pot acorda în nici un chip cu un anumit tip de opere, după cum există admirabili cîntăreţi de operă italiană, care nu-l pot interpreta pe Wagner sau cîntăreți de lieduri sau oratorii care eşuează la scenă. Traducătorul trebuie să simtă o afinitate cu opera pe care o traduce, cu tipul estetic căruia această operă îi aparţine. Un prieten scriitor îmi spunea o dată, după ce consacrase o vreme îndelungată tălmăcirii unei mari opere a secolului al XIX-lea: „Am muncit din greu şi cu plictiseală. Cartea n-a răsunat nici un moment în mine. Autorul nu m-a cîştigat ca prieten.“ O traducere trebuie să fie rezultatul unui act de alegere şi simpatie. Traducerile indiferente şi comerciale, executările unor comenzi vor fi marcate printr-o caducitate greu de acoperit. Lucrînd în acest cadru, traducătorul va fi un artist, deşi el nu inventă nici subiecte, nici idei, nici sentimente, nici motivări psihologice. Toate acestea se găsesc în textul pe care îl traduce. Dar pentru toate acestea, el va găsi o expresie. Şi este incontestabil un artist acela care găseşte o expresie pentru un conţinut spiritual, rămas nelămurit atîta timp cît nu se luminează într-un cuvînt şi o construcţie a limbii. După cum se ştie, sonetul *Veneţia* al lui Eminescu, găsit între postumele lui, este o traducere după poetul italo-german Cajetan Cerri. Este una din cercetările cele mai bogate în învăţăminte, urmărirea diferitelor variante care au premers forma definitivă a versiunii eminesciene. Studiul poate fi întreprins în volumul al III-lea al ediţiei critice a lui Perpessicius. Eminescu a lucrat la versiunea sa între 1871 şi 1880, adică într-un

răstimp de nouă ani. Există peste douăzeci de variante cu subvariantele lor. Ce scrupul al conștiinței literare, ce muncă uriașă! Dar din etapă în etapă a acestui lung proces, versiunea devine mai desăvîrșită, în sensul că nici una din etapele anterioare n-ar mai putea înlocui forma finală. Rezultatul este o încorporare atît de integrală a operei străine în limba noastră, încît nimeni nu-i poate contesta valoarea unei admirabile lucrări de artă. Au existat istorici literari care au crezut că servesc memoria lui Eminescu, contestînd faptul că *Veneția* este o traducere. Aceasta n-a fost însă nici părerea lui G. Ibrăileanu, nici a lui G. Călinescu, nici a lui Perpessicius. Cred că tocmai înțelegerea sonetului lui Eminescu, drept ceea ce este de fapt, ne poate face să apreciem mai bine vigoarea și intransigența conștiinței artistice a poetului nostru. Ce fel de artist este un traducător? El este un artist care lucrează pe o temă dată, într-un tipar formal prestabilit. Tipul literar al unui traducător artist se apropie de acel al poeților epici și al virtuozilor. Nu este deci de mirare că traducătorii de mare chemare s-au recrutat mai cu seamă din această categorie de artiști. Cînd considerăm în opera lui G. Coșbuc aptitudinea epică de a porni de la teme obiective, apoi mulțimea formelor prosodice și compoziționale fixe, apoi dorul lui de a înmlădia limba, apoi libertatea felului lui de a dispune de formele și construcțiile limbii , nu ne mai mirăm că acest scriitor s-a oprit de atîtea ori în fața unor teme ale tălmăcirii. T. Arghezi este de asemeni un poet de o rară îndemînare, un meșter suveran al limbii noastre și îndeletnicirea artistică a traducerilor sale corespunde unei părți însemnate din natura talentului său.

Unele din gîndurile exprimate aici pot folosi în aprecierea artistică a traducerilor. În comisia în care s-a lucrat cîtva timp la traducerea lui Shakespeare, cineva a venit o dată cu versiunea romînească a uneia din dramele istorice ale marelui poet englez, astfel întocmită, încît prin marele ei număr de arhaisme, traducătorul urmărea să creeze atmosfera timpului în care drama se desfășura, culoarea ei istorică. Autorul

acestei versiuni uita că Shakespeare nu intenționează niciodată să dea culoare istorică. Aceasta este o categorie literară apărută mult mai tîrziu, în romantism. Pe Shakespeare îl interesează, chiar în așa-zisele lui cronici, cazul uman, problema psihologică, iar nu evocarea romantică a trecutului, așa cum vor face Walter Scott sau Victor Hugo. Arhaismele erau deci cu totul necorespunzătoare poziției poetice a lui Shakespeare și nu făceau decît să îngreuneze acea receptare clară a textului care mi se pare prima condiție, nu numai a unei traduceri, dar a oricărei alte lucrări literare. Am tradus și eu în anii din urmă lunga operă autobiografică a lui Goethe, *Poezie și adevăr*. Compusă la începutul veacului trecut, opera aceasta aparține unui moment de consolidare a limbii literare germane. Totuși, astăzi nu se mai scrie așa cum scria Goethe. Periodologia lui Goethe este destul de complicată, numărul cuvintelor determinante, de pildă al adverbelor, este foarte mare. Textul original al lui Goethe nu este prea ușor de străbătut. Trebuind să dau o versiune accesibilă publicului romînesc, m-am decis uneori să secționez perioadele originalului, să scutur unele din determinantele inutile pentru sentimentul lingvistic romînesc, dar m-am străduit totuși să păstrez forma amplă și ritmica domoală a elocuției lui Goethe. Cititorii vor judeca valoarea procedării mele, citind volumele apărute.

Am străbătut în anii din urmă mai multe traduceri făcute cu artă și fidelitate și pe care îmi permit să le semnalez ca pe evenimente însemnate ale mișcării noastre literare: traducerile lui Al. Philippide din Lermontov, din Schiller și Goethe, ale lui Cezar Petrescu din Șolohov, ale lui Adrian Maniu din basmele lui Pușkin și din basmele populare rusești, ale lui I. Frunzetti din scriitorii picarești spanioli ai secolului al XVI-lea și al XVII-lea, ale lui Miron Radu Paraschivescu din Mickiewicz, ale lui Mihai Beniuc din *Cîntecul lui Igor* și alte multe lucrări care ar merita să fie studiate de aproape. Nu pot să nu amintesc și pe acele făcute din romînește în alte limbi. O lucrare cu totul remarcabilă este traducerea în limba germană a poezii-

lor populare romînești, făcută de Alfred M. Sperber. Oricine a citit tălmăcirile lui, a trăit sentimentul descoperirii într-o ipostază nouă de viață a vechilor noastre doine și cîntece bătrînești. Cunosc pe Sperber din multe alte lucrări ale lui. Socotesc că ar fi foarte folositor dacă Alfred M. Sperber ar consimți să ne comunice, după Al. Philippide, concluziile lui privitoare la arta traducerii.

LITERATURĂ UNIVERSALĂ ŞI LITERATURĂ NAŢIONALĂ[1]

Reforma învăţămîntului superior din 1948 a adus, în Romînia, printre alte inovaţii, crearea unui curs de *Istoria literaturii universale* pentru toţi studenţii facultăţilor filologice ale ţării. Deoarece mi-a fost acordată cinstea de a-mi asuma răspunderea acestui curs la Facultatea de filologie din Bucureşti, aş dori să expun în cele ce urmează ideile care mi s-au lămurit în timpul elaborării şi expunerii lui. Voi face lucrul acesta cu atît mai multă plăcere, aci, la Budapesta, deoarece capitala dumneavoastră este un vechi şi important centru al studiilor literare, de unde nu o singură dată rezultatele cercetării moderne au găsit calea împărtăşirii lor generale. Voi aduce deci cîteva ecouri ale experienţei noastre din Bucureşti, cu nădejdea că observaţiile pe care aceste ecouri le-ar putea trezi se vor întoarce ca noi îndemnuri şi îndrumări pentru lucrările noastre.

Introducerea cursului de *Istoria literaturii universale* în învăţămîntul literar superior venea să înlăture o lipsă viu resimţită. În facultăţile noastre filologice se studiază, în afară de limba şi literatura romînă cu toate disciplinele lor conexe, mai multe alte limbi şi literaturi naţionale, şi anume limba şi literatura

[1] Comunicare prezentată cu prilejul Congresului de istorie literară convocat de Academia ungară de ştiinţe la Budapesta, 1—3 XI 1955.

rusă, franceză, italiană, germană și engleză. Există și lectorate pentru limbile și literaturile celorlalte popoare slave înconjurătoare, ale bulgarilor și serbo-croaților, ale cehilor și polonezilor. Unele din aceste cursuri au existat și înaintea reformei învățămîntului din 1948, dar între ele se ridicau bariere destul de greu de înlăturat. Aceasta a fost de altfel situația aproape în toate facultățile de litere ale lumii. Ideea specializării științelor, cu un rost atît de important în cultura secolului al XIX-lea și al XX-lea, menținea într-un cerc oarecum închis pe romaniști, pe germaniști și slaviști. Uneori aria specializării era mai îngustă. N-am de adus nici o obiecție împotriva specializării, condiție indispensabilă a muncii științifice moderne. Numărul documentelor istorice și al cercetărilor relative la ele s-a înmulțit într-o asemenea proporție, încît ajunge unei vieți de cercetător studiul exhaustiv al unei singure literaturi naționale, ba chiar și al unui singur secol din cuprinsul ei. Există o mare deosebire între cunoașterea la care ajunge cineva care atinge numai culmile luminoase ale unei literaturi și aceea a cercetătorului devenit conștient, prin întinderea și adîncimea anchetei sale, de întreaga muncă de pregătire din care s-au desprins operele reprezentative și marile reputații.

Nu este și nu va fi posibilă cercetarea în domeniul istoriei literare fără concentrarea asupra unui domeniu de specialitate. Dar specializare nu înseamnă îngustime și, dacă i se poate cere cercetătorului circumscrierea riguroasă a problemelor sale, i se poate pretinde și orizont. Marii maeștri l-au avut totdeauna. Nu cred că poate fi prescris ca un ideal tipul mai vechi al filologului parcat într-o singură problemă și a cărui acribie, a cărui exactitate și minuție lăudabilă s-au însoțit, nu o dată, cu îngustimea orizontului și uneori a inimii sale. Un astfel de tip omenesc, pentru care oricine ar putea cita cîteva exemple, s-a format ca un produs al istorismului mai vechi și al acelei munci de bibliotecă și arhivă, cerută de metodele istoriei, dar care îl izola oarecum pe cercetător de viață și de interesele ei. Fenomenele literare aparțin unor ansam-

bluri largi şi ele nu pot fi cunoscute decît în perspectiva şi în lumina acestora. Acum cîţiva ani Georg Lukács a auzit afirmîndu-se, în cursul unei reuniuni filozofice la Geneva, că singura cunoaştere posibilă pentru omul modern de ştiinţă este cunoaşterea fragmentului. Ca dialectician, Lukács a replicat că dacă nu plasezi fragmentul în totalitatea căreia el îi aparţine, lipseşti cunoaşterea de semnificaţia şi valoarea ei. Aş fi dorit să pot cita propriile cuvinte ale lui Lukács, de care nu-mi amintesc decît din referinţele unei reviste, dar trebuie să spun că observaţiile lui atît de pertinente, dacă nu chiar expresia lor, mi-au revenit adeseori în minte în timp ce pregăteam cursul de istoria literaturii universale. Scopul reformei învăţămîntului din 1948 a fost desigur, printre altele, să ajute la crearea acelor perspective de totalitate în care trebuie să se înscrie cercetarea specială, pentru ca aceasta să ajungă la întreaga ei fecunditate. Trebuie să adaug că în facultăţile noastre filologice se pregătesc nu numai viitorii cercetători, dar şi profesorii de literatură, viitorii critici literari şi publicişti, toţi acei care sînt chemaţi să susţină, într-un fel sau altul, noua cultură literară a ţării. Este posibil ca toţi aceştia să se bucure de învăţămîntul uneia din literaturile naţionale, dar să se lipsească de cunoaşterea tuturor celorlalte? Un italienizant ieşit din vechea facultate de litere ducea pînă la un anumit grad cunoaşterea problemelor criticii danteşti, dar putea rămîne cu totul neorientat în problemele creaţiei shakespeariene sau goetheene. În realitate, vechii noştri absolvenţi căutau să-şi completeze lacunele, atunci cînd ajungeau să înţeleagă valoarea culturii literare generale, dar şcoala nu făcea mai nimic pentru a i-o transmite. Reforma din 1948 a căutat să înlăture această lipsă, atunci cînd a prevăzut pentru toate facultăţile filologice un curs de istoria literaturii universale.

Cînd mi-am luat răspunderea unui astfel de curs, m-am întrebat mai întîi dacă el poate fi alcătuit. Nu mi-am ascuns de loc dificultăţile care proveneau din faptul că avînd să acopere un domeniu atît de întins,

temeinicia informației putea lipsi în foarte multe din punctele lui. Cine posedă, într-adevăr, suficiente cunoștințe, chiar dacă se restrînge numai în cadrul literaturilor europene, pentru a expune și literaturile antice și pe cele moderne, pe cea franceză și pe cea italiană, a englezilor, a germanilor și a spaniolilor, a rușilor, a popoarelor din nordul, din centrul, din estul și din sud-estul Europei? O informație atît de întinsă depășește de fapt puterile unui singur om. Fiecare din literaturile amintite are o evoluție seculară și prezintă celui care își propune să le studieze o masă atît de uriașă de fapte, încît nimeni n-ar putea s-o domine în întregime. Literatura universală nu este însă suma literaturilor naționale. Istoria literaturii universale reține din enormul material de fapte al literaturilor naționale numai pe acele care au dobîndit o importanță universală în cultura lumii și pe acele care, în calitate de emițători, de transmițători sau de receptori de influență, au jucat un rol în constituirea curentelor universale de literatură.

Cineva se poate întreba cu ce criteriu putem aprecia valoarea universală a unora din creațiile literare? Răspunsul stă în conștiința de cultură a omului angajat în luptele pentru progresul social al timpului nostru. Ne apar ca opere posedînd o valoare universală acele care, reprezentînd cu mare forță și claritate timpul și locul lor, au izbutit să-și prelungească însemnătatea dincolo de acestea și, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se mențină în conștiința de cultură a oamenilor de azi. Apreciem deci valoarea universală a unor opere literare din unghiul timpului și cu interesele care ne sînt proprii. O operă poate să se fi bucurat de o mare notorietate într-o epocă destul de lungă și în multe puncte ale lumii; nu-i recunoaștem însă valoarea universală dacă n-a ajuns pînă la noi ca un element integrant al culturii înaintate a vremii noastre. Cine ar mai putea recunoaște această valoare *Povestirilor morale* ale lui Marmontel, oricare ar fi fost notorietatea lor și admirația care li s-a consacrat pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea? Este cu neputință să le așezăm astăzi pe aceeași treaptă

a meritului literar cu *Candide* al lui Voltaire sau cu *Nepotul lui Rameau* al lui Diderot. Putem spune că tezaurul literaturii universale se dispune în jurul omului actual, care recunoaşte în ele o forţă ziditoare a culturii. lui Un criteriu impersonal, un loc geometric de unde să putem determina aria literaturii universale nu cred că pot fi găsite. Literatura universală este de fapt atmosfera în care trăieşte, se mişcă, din care îşi trage puterile omul viu din zilele noastre. Ea aparţine zonei vitale de cultură din jurul nostru.

Este evident că, în studiul istoriei literaturii universale, nu ne vom putea menţine numai pe aceste culmi literare. Unul din rezultatele cele mai de seamă ale cercetării istorice este de a vedea cum marile opere ale literaturii, acele care şi-au menţinut prestigiul într-o lungă perioadă şi continuă să fie o forţă vie în cultura omului de azi, au apărut în curentul unui lung travaliu de pregătire. Înainte de *Faust* al lui Goethe există nenumărate alte prelucrări ale temei faustice, începînd cu cărţile poporane ale secolului al XVI-lea pînă într-al XVIII-lea, cu traducerea uneia din acestea în limba engleză, cu drama lui Christopher Marlowe, cu reprezentaţiile actorilor englezi în Germania la începutul secolului al XVII-lea, cu acele ale trupelor germane, cu reprezentaţiile de marionete în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, cu fragmentul lui Lessing, cu operele lui Klinger, Lenz şi Maler Müller chiar în timpul elaborării versiunii goetheene. Tema faustică a continuat să fie tratată chiar şi după ce Goethe a întruchipat-o în forma ei cea mai durabilă. Lenau, Heine, Fr. Th. Vischer s-au simţit atraşi de subiect. După o socoteală făcută de Kuno Fischer, în epoca de la drama lui Marlowe (1590) pînă la 1870, au existat nu mai puţin de o sută treisprezece opere faustice, dintre care patruzeci şi una înainte de Goethe şi şaptezeci şi două, după el. Astăzi ar trebui să sporim aceste cifre cel puţin cu *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann şi cu *Mon Faust* al lui Paul Valéry.

Din această impresionantă proliferare a motivului s-a impus, cel puţin pînă azi, ca opera cea mai durabilă

şi cu un rol mai mare în cultura actuală, poemul dramatic al lui Goethe. Nu putem însă înţelege bine pe acesta din urmă, întreaga lui semnificaţie pentru lumea modernă, decît urmărind întreaga istorie a motivului pînă la Goethe şi după el. Mîntuirea lui Faust al lui Goethe, în contrast cu condamnarea lui în cărţile poporane şi la Marlowe, n-a fost o noutate absolută, de vreme ce Lessing ajunsese la aceeaşi rezolvare a conflictului faustic cu multe zeci de ani înaintea marelui său urmaş. Dar motivele acestei mîntuiri, pe care Goethe le găseşte în condiţia mereu năzuitoare, în neîncetata sete de activitate a eroului său, este o noutate şi o trăsătură reprezentativă pentru noua civilizaţie a muncii, apărută o dată cu revoluţia industrială la sfîrşitul secolului al XVIII-lea: o trăsătură pe care n-o poate înţelege şi aprecia după cum se cuvine decît acela care studiază creaţiunea goetheeană în cadrul istoriei de mai multe ori seculare a motivului.

Niciodată istoria unui motiv poetic nu ne menţine însă în cadrul unei singure literaturi naţionale. Toate marile teme poetice au avut o circulaţie internaţională. Aci intervine necesitatea studierii istoriei literaturii universale, ca aceea indicată să creeze perspectivele în care creaţiile literare îşi dobîndesc întregul lor relief. Un curs de istoria literaturii universale va trebui aşadar să studieze nu numai operele reprezentative, dar şi pe acele care au transmis motivul lor pînă la ele, le-au pregătit într-un fel sau altul, şi constituiesc fundalul din care se desprinde mai limpede originalitatea şi semnificaţia lor. Istoria literaturii universale prezintă particularitatea că practică în materia literară secţiuni transversale, în timp ce istoria literaturii naţionale urmăreşte faptele literare în secţiuni verticale, izolate unele faţă de altele. Această din urmă metodă începe a fi din ce în ce mai greu aplicabilă astăzi cînd un veac întreg de cercetări au obţinut dovada circulaţiei internaţionale, nu numai a temelor, dar şi a ideilor, a procedeelor şi a formelor literare.

Generalizarea operată asupra temelor ne face să găsim o idee literară mai largă. Cineva poate urmări, de pildă, tema poetică a *vieții ca teatru* revenită în lunga serie întinsă de la aforismele lui Epictet și Marc-Aureliu pînă la drama lui Calderon, pînă la monologul lui Jack melancolicul din *As you like it*[1] al lui Shakespeare, pînă la *Glossa* lui Eminescu și pînă la *Marele teatru al lumii* al lui Hoffmansthal. Privit sub unghiul unei generalități mai vaste, această temă poetică se înrudește cu aceea a *vieții ca vis* (pe care a studiat-o Farinelli în lunga ei circulație din antichitatea orientală și greacă, prin întrupările ei medievale, pînă la *Viața e un vis* al lui Calderon) și cu tema nebuniei la Sebastian Brandt, la Erasmus și chiar în *Don Quijote* al lui Cervantes. Ceea ce este comun tuturor acestor teme este ideea vieții ca iluzie, o idee prin care a fost atacată adeseori trufia tiranilor sau stearpa închipuire de sine. Ibsen a mai utilizat-o în *Rața sălbatică*, unde doctorul Relling meditează la „iluzia vitală". Cînd urmărim afinitățile dintre aceste opere foarte felurite, nu stabilim o serie tematică, ci una de idei și, prin comparația mijlocită de acest cadru foarte larg, tendința fiecăreia din operele amintite apare într-o lumină mai vie. Alteori putem stabili serii formale. Așa de exemplu procedeul *teatrului în teatru* unește *Visul unei nopți de vară* și *Hamlet* al lui Shakespeare cu *Der gestiefelte Kater* al lui Ludwig Tieck și cu *Der romantische Oedipus* al lui Platen etc. Teme, idei, procedee aparțin deci unor serii care străbat în secțiuni orizontale mai multe literaturi. Stabilirea acestor serii ne face să înțelegem mai bine caracteristica fiecăreia din operele care se înlănțuiesc în interiorul lor. Fără această deschidere a orizontului, facultatea caracterizării și aprecierii pierde mult din posibilitățile ei.

Nu voi spune totuși că istoria literaturilor naționale tinde să se absoarbă în istoria universală a literaturii și să dispară ca disciplină științifică, fiindcă tot ei îi este rezervat rolul de a strînge faptele și de a stabili

---

[1] *Cum vă place.*

valorile. Istoria literaturii universale operează cu datele stabilite de cercetarea literaturilor naționale și se pune în serviciul explorării, caracterizării și aprecierii marilor realizări ale acestora din urmă. După ce lucrările istoriei naționale a literaturii au fost duse pînă la un anumit grad al înaintării lor, devine indispensabilă considerarea rezultatelor obținute în cadrul mare al literaturii universale, unde ele se luminează prin reflexul cel mai puternic care poate cădea asupra lor.

O consecință importantă a studiilor literare în această din urmă perspectivă este constatarea grupării faptelor, adică a autorilor și a operelor, în curente. Toate marile curente literare au avut o desfășurare internațională. Epica medievală, poezia trubadureasca, nuvela, pastorala și lirica platonică a Renașterii, teatrul clasic, romanul sentimental preromantic, dramele iluministe ale libertății, meditația poetică, dramele și romanele istorice ale romantismului, romanul realist critic și alte multe au atins punctele cele mai extreme ale Europei și desigur și ale altor continente.

Nu este cu putință a studia aceste curente dacă nu le urmărim în desfășurarea lor de la o țară la alta, adică în secțiuni transversale. Între *Chanson de Roland*, *Poemul Cidului* și *Nibelungenlied* sau *Gudrun*, între *Guillaume IX de Aquitania* și *Walter von der Vogelweide*, între *Diana* lui Montemayor și *Arcadia* lui Sidney, între sonetele lui Michelangelo și ale lui Shakespeare, între drama clasicistă a lui Trissino, a lui Jodelle, a lui Racine și a lui Addison, între romanele lui Richardson și Karamzin, între Byron și Pușkin ș.a.m.d. există tot atîtea legături care s-au format direct sau uneori prin transmițători rămași necunoscuți. Istoria literaturii universale are datoria să urmărească procesul de propagare a curentelor și să lumineze realitatea lor internațională. Din cîte forme de organizare se poate închipui pentru un curs de istoria literaturii universale, cel mai potrivit mi se pare acel al expunerii în cadrul curentelor ei. Căci similitudinile dintre opere, pe care le pune în lumină unul sau altul dintre aceste

curente, permit în același timp legarea lor de împrejurările sociale care le-au generat. Dintre speciile de interese cu care te poți opri în fața creațiilor literaturii, una din ele, aceea *estetică*, se îndreaptă mai ales către individualitatea lor, în timp ce interesul *istoric* remarcă mai ales asemănările dintre ele, ca o expresie a împrejurărilor social-istorice care le-au produs. Aceste asemănări în timp și spațiu sînt concentrate în conceptul curentelor literare universale.

Programul istoriei literaturii universale nu se confundă oare cu acel al literaturii comparate? Desigur, harnica și fructuoasa anchetă a comparatismului ne este de un mare ajutor. Totuși, spre deosebire de felul în care este practicat comparatismul contemporan propria noastră îndrumare se deosebește cel puțin în două puncte esențiale. Adeseori, străbătînd cercetările comparatiștilor, nu putem să nu ne împotrivim acelui fel de a prezenta operele literare ca o simplă țesătură de influențe străine. Premisele teoretice ale comparatiștilor acordă un loc atît de mic influențelor interne, geniului original al scriitorilor și răsfrîngerii împrejurărilor sociale ale locului și ale timpului în care o operă a apărut, încît ne întrebăm cum s-a putut impune valoarea unor produse spirituale care n-ar fi decît un mozaic de înrîuriri externe? Principiile comparatismului sînt uneori atît de puțin adîncite, încît în felul lui de a prezenta lucrurile s-ar părea că o operă străină a lucrat asupra unei opere naționale numai pentru că a apărut într-un moment anterior al timpului și că acțiunea uneia asupra alteia n-a fost decît un fruct al întîmplării. Oare *Noua Heloiză* a luat naștere numai pentru că Jean-Jacques Rousseau a citit pe Richardson și nu pentru că poetul a vrut să miște acel public francez care, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cultiva valorile sensibilității și ale virtuții, adică acele valori în care urma să se îngroape vechea morală aristocratică, cu rigiditatea și prejudecățile ei de clasă. În paginile în care Jean-Jacques Rousseau a descris iubirea castă și nefericită a lui Saint-Preux, ultima epocă a absolutismului a aflat unul din mesajele

adresate ei. Şiroaiele de lacrimi care au scăldat acele pagini alinau suferinţe şi întăreau nădejdi ale burgheziei. Simpla explicaţie comparatistă a *Noii Heloize* lasă neatins acest aspect esenţial al lucrurilor.

Dar, pentru acest motiv, trebuie să renunţăm la studiul influenţelor, la identificarea izvoarelor, la cercetarea circulaţiei temelor, a atitudinilor, a formelor literare? Desigur că nu. Studiul influenţelor trebuie să rămînă şi mai departe un capitol important al cercetării literare. Nu putem nesocoti izvoarele externe fără a nu ne ascunde o latură din geneza poemelor lirice, a dramelor şi romanelor. Acţiunea izvoarelor trebuie însă explicată. O operă nu lucrează întîmplător asupra alteia sau numai din pricină că a apărut mai devreme. Influenţele operează numai acolo unde natura terenului social le absoarbe şi le face rodnice. Jean-Jacques Rousseau a acceptat influenţa lui Richardson şi *Noua Heloiză* s-a constituit în legătură cu formula romanului sentimental, pentru că autorul şi opera lui vorbeau în numele şi pentru acel public francez şi european al deceniilor dinaintea revoluţiei franceze, care recunoştea în precedentele engleze aliaţi ideologici ai propriilor lor aspiraţii şi lupte. Voltaire a fost unul din primii scriitori francezi care au adus contemporanilor lui revelaţia modelului englez şi a propus alianţa ideologică cu filozofia, literatura şi moravurile engleze. De atunci, de la publicarea *Scrisorilor filozofice*, calea pătrunderii înrîuririlor britanice s-a netezit pentru lumea burgheză a Franţei şi punctele de atingere a acesteia cu cultura poporului de dincolo de Canalul Mînecii a sporit, încît nu este posibil a studia literatura franceză a secolului al XVIII-lea, nesocotind acţiunea înrîuririlor amintite. În cursul acestui proces s-a produs întîlnirea lui Jean-Jacques cu romanele sentimentale ale lui Richardson şi, cu toate că geniul scriitorului francez era incontestabil superior şi a rămas cu totul original, el a reţinut tema richardsoniană, zugrăvind tragicele dificultăţi ale unei iubiri ivite între doi tineri aparţinînd unor clase sociale deosebite şi între care vechile prejudecăţi ale feudalităţii săpaseră prăpastii adînci.

Am spus că influențele sînt *absorbite* și că ele pot *fructifica* domeniul unei literaturi străine. Am întrebuințat deci cuvinte în legătură cu procesele vieții și așa cred că se cuvine a înțelege constituirea unei opere literare sub acțiunea izvoarelor externe. Simplele apropieri de texte, stabilirea locurilor paralele din două opere deosebite, dintre care una este mai veche și poate fi presupusă că a lucrat asupra celeilalte, nu istovesc înțelegerea procesului de influență. Operele între care stabilim relații genetice trebuiesc considerate în întregimea lor și acțiunea emanată de la una din ele trebuie înțeleasă într-un mod mult mai general, ca o forță fecundă, prezentă și activă chiar dacă nu poate fi identificată prin procedeul oarecum mecanic al suprapunerii de texte. Nu se poate aduce un argument de text pentru a stabili influența lui Volney asupra poeților romîni ai ruinelor, asupra lui Eliade Rădulescu, Vasile Cîrlova și Grigore Alexandrescu, dar chiar în lipsa acestui argument, cercetătorul descoperă cu ușurință că atitudinea meditativă a poeților romîni în fața mărturiilor trecutului prăbușit s-a constituit îtegurătură cu opera preromanticului francez. În legăn lă, dar nu într-o dependență sclavă, căci tema meditației dobîndește la poeții romîni o semnificație proprie, acordată cu spiritul timpului și locului în care scriau. Oricine a citit *Ruinele* (1791) lui Volney și-a dat seama că meditația lirică și filozofică a scriitorului preromantic și voltairian în fața urmelor rămase din vechea civilizație a Orientului alcătuiește un act de acuzație împotriva acelor absurdități ale vechilor credințe care au atras în prăbușirea lor pe a întregii lumi sprijinită pe ele. *Ruinele* lui Volney sînt o operă tipică a agitației din epoca revoluției franceze, menite să lichideze credințele trecutului. Poeții romîni au asociat cu un alt înțeles și cu alte îndemnuri tema preromantică a ruinelor, la vederea cărora ei smulg lirei lor, acum, după lunga epocă a împilării otomane și fanariote, accente de jale față de înjosirile prezentului și de mîndrie la amintirea vredniciei străbunilor. Influențele străine sînt în adevăr *absorbite*, adică

însușite adînc și transformate în acea substanță proprie de care au nevoie toate organismele în procesul lor de creștere sau de întreținere a vieții. Influențele nu emană de la niște opere, ca de la niște izvoare împietrite, rămase de-a pururi identice cu ele însele în toate acțiunile pe care le-au exercitat. Chipul unei opere se schimbă o dată cu felul înrîuririi absorbite din ea. Pentru că lucrurile stau așa, istoria universală a literaturii își poate pune probleme ca, de pildă, evoluția reputației unui scriitor și destinul unei opere în posteritatea ei. Shakespeare n-a apărut în același fel lui Voltaire, lui Goethe și lui Hugo. Altfel l-au înțeles pe Homer clasicii francezi și italianul Vico, la mijlocul secolului al XVIII-lea. Altă imagine a lui Balzac întîmpinăm la diferiții lui critici, la Taine, Curtius sau Beguin, desigur pentru motivul că tot alte și alte alianțe ideologice au fost încheiate cu el.

O problemă importantă apărută în elaborarea cursului de *Istoria literaturii universale* a fost aceea a întinderii acordate fiecăruia din capitolele lui. Ne-am găsit, în această privință, în fața a două modalități de organizare, pe care le-am numit istoria literară în *A* și *V*. Cea dintîi strîmtează spațiul expunerii pe măsura ce se apropie de actualitate, cea de doua îl extinde. Cine nu cunoaște acele istorii literare în *A*, de pildă a literaturii franceze, care după ce dă un loc larg secolelor anterioare, nu rezervă decît cîteva pagini ultimelor decenii și actualității. Trebuie să recunoaștem în acest ultim mod de organizare a materialului efectul acelei mentalități îndepărtate de viață, care a fost a atîtora dintre filologii mai vechi, oameni ai textelor și bibliotecilor, mișcați de singura iubire a lumii vechi, *amor veteris mundi*. Ultimi descendenți ai umanismului, din rîndul lor a desprins Anatole France cîteva din figurile sale de învățați stîngaci și cești, care au inspirat ironia și tandrețea lui. Cred că filologul modern trebuie să zdrobească cercul acestei vrăji adormitoare. Cetatea cărților trebuie să fie un loc de observație și de luptă al lumii moderne. Cunoașterea

literaturilor trecutului, în legăturile dintre ele, nu poate avea un scop mai înalt decît aprecierea creației moderne și noi. Gorki, Alexei Tolstoi și Șolohov, Bernard Shaw și Thomas Mann au adus contribuția lor la tezaurul mondial al literaturii epice și dramatice; justa lor prețuire nu poate fi făcută decît în cadrul acesteia. Este indispensabil atunci cînd studiezi scenariul *La beauté du diable* al lui Salacrou sau *Le diable et le bon Dieu* al lui Jean Paul Sartre să știi că aici au poposit temele goetheene ale lui *Faust* și *Götz von Berlichingen* și să cauți a le înțelege în legătură cu vechile creații, care într-o anumită măsură le-au inspirat. Am dat deci cursului nostru organizarea în *V*, deschiderea mai largă spre actualitate, rezervînd expunerii părților mai noi ale literaturii universale un loc mai întins decît expunerii epocilor ei mai vechi. Am căutat să-l legăm și de anumite principii militante, unele din cele mai importante în luptele zilelor de azi.

Studiul literaturii universale scoate în evidență dualitatea făcută din epoci de mare forță creatoare și epoci în care puterea creatoare pare că se istovește. După intervale de timp în care operele au un conținut uman adînc, cu mari răsunete afective, în care ele răsfrîng cu putere lumea contemporană și năzuințele ei de progres, apar răstimpuri cînd scriitorii retrag interesul lor vieții, se refugiază în reverie nebuloasă și stranie sau cultivă jocul steril al fanteziei oțioase. Primele din aceste epoci literare coincid totdeauna cu acele în care se clădește o lume nouă, în care omul este solicitat de temele luptei pentru progres și ale creației. Celelalte epoci sînt ale extenuării, cînd reprezentanții lumii vechi se simt amputați de conștiința oricărei misiuni. În locul creatorilor, apar atunci epigonii lor. Așa s-a întîmplat la sfîrșitul Renașterii italiene și franceze, cînd după strălucirea creației anterioare, poezia decade în manierism și prețiozitate. Locul lui Petrarca îl ocupă cavalerul Marino, într-al lui Ronsard se instalează Voiture și Benserade. Fenomenul se repetă în Germania cînd, după marea literatură a secolului al XVI-lea și a reformei, apar stra-

nii poeți ai barocului. După puternicul curent al raționalismului clasic și în plina înflorire a iluminismului, care îl continuă, oboseala apare în madrigalul și idila rococoului. Aceeași extenuare a puterii de creație se observă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd unii din scriitorii vremii, înțelegînd bine drama lor, se numesc ei înșiși poeți ai *decadenței*. Totdeauna, în astfel de momente, conducerea gustului literar încetează să mai aparțină claselor active și ascendente ale societății și trece în puterea celor care decad. Evident, nu trebuie să pierdem din vedere că cele două momente coincid după cum coincid și clasele sociale care se exprimă prin ele. John Lily este contemporanul lui Shakespeare; Gongora al lui Lope de Vega și Cervantes. Fiecare din aceștia se situează însă pe cîte o linie deosebită de dezvoltare a societății și se asociază cu cîte o altă valoare în conștiința posterității. Studiul literaturii universale punînd în lumină această dualitate, sau, mai degrabă, acest contrast al momentelor ei, înzestrează tineretul cu un criteriu de apreciere a creațiilor din trecut și din prezent și îl leagă mai strîns de tot ceea ce crește și se înalță.

Aceste cîteva îndrumări călăuzesc expunerea cursului de *Istoria literaturii universale* la Facultatea de filologie din București, dar desigur încă unul și, în împrejurările actuale, poate cel mai important. Acest curs urmează să întărească în auditorii lui conștiința unității de cultură a lumii. Poate nici o altă ramură a științelor spiritului nu are mai multe mijloace să dovedească acțiunea continuă a unor popoare asupra altora, realitatea mereu prezentă a schimburilor culturale. Aproape în fiecare punct al istoriei literare pornesc fire în toate direcțiile lumii și înconjoară planeta noastră de mai multe ori. Uneori, cercetătorul este surprins să stabilească acțiunea unor opere la mari depărtări de locul și timpul din care a iradiat. Povestea celor șapte înțelepți a indienilor a reapărut la persani, la sirieni, la arabi și evrei, în *Sindipa* greacă, în versiunea latină *Dolapathos* și în întregul folclor european, la francezi, italieni, germani, olandezi, danezi, englezi, unguri, ruși, poloni și romîni,

pînă cînd Mihail Sadoveanu i-a dat o nouă întrupare în una din operele lui cele mai frumoase, în *Divanul persian*. Nu este oare un fapt vrednic de admirat că, în ciuda depărtărilor, a dificultăților, a conflictelor armate care le-au interceptat atît de des, oamenii și-au transmis neîncetat produsele fanteziei și ale inteligenței lor? Sfidînd obstacolele, omenirea a menținut unitatea culturii ei. Învățătura aceasta, rezultată cu atîta limpezime din studiul istoriei literaturii universale în secțiuni transversale, din cercetarea circulației motivelor, a ideilor și a formelor literare, degajează îndemnul de a nu menține separate și învrăjbite națiunile care și-au manifestat necontenit voința de a se deschide unele altora și de a conlucra mereu la cultura comună a umanității. Dacă imperativul păcii mondiale are nevoie de noi argumente, literatura universală îi poate procura pe unele din cele mai bune. Agresiunea războinică și prăpastiile săpate între popoare apar ca potrivnice conlucrării firești pe care cercetările noastre o pun mereu în lumină.

Poate nu este îndemn care a mișcat mai puternic pe intelectualul romîn, în ultimul deceniu, decît angrenarea lui în circuitul generos al culturii mondiale. În acest răstimp, s-au înmulțit considerabil lucrările de însușire a întregului tezaur al culturii universale. Niciodată nu s-a tradus mai mult, cu o participare mai activă a scriitorilor cei mai de seamă ai țării. Traducerile din scriitorii antici și moderni, seriile complete, în curs de publicare, a operelor lui Shakespeare, Molière, Lessing, Fielding, Goethe, Schiller, Balzac, Thackeray, Mickiewicz, Dickens, Zola, Mark Twain, Romain Rolland, Anatole France, Pușkin, Gogol, Tolstoi, Cehov, Turgheniev, Gorki au apărut în zeci de mii de exemplare. Literatura maghiară a fost reprezentată prin tălmăciri noi din Katona, Petöfi, Jokai, Ady, Mikszath, Moricz ș.a. Este cu neputință să dresez acum bibliografia completă a tra-

ducerilor în romînește, întreprinse în anii din urmă. Nu pot să nu relev însă faptul că edițiile de zeci de mii de exemplare din Shakespeare sau Goethe au dispărut din librării în cîteva zile, încît, față de foarte întinsa cerere publică, a trebuit să se pună îndată sub tipar ediții noi. Niciodată interesul pentru literaturile străine n-a fost mai viu în Romînia. În rîndul manifestărilor acestui interes trebuie trecut și crearea cursului de istoria literaturii universale, mai întîi în facultățile filologice ale țării, apoi și în alte instituții ale învățămîntului superior, ca Institutul pedagogic, Facultățile de teatru și Facultățile de arte frumoase.

Evident, lucrările de însușire a patrimoniului literar al popoarelor străine n-au ajuns la capătul programului lor. Sînt încă multe alte lucruri de făcut și relevarea lipsurilor de pînă acum nu poate decît să contribuie la înlăturarea lor. Mai întîi trebuie spus că noua mișcare de traduceri s-a îndreptat în mai mare măsură către operele tradiției clasice, decît înspre acele ale creației contemporane. Se simte nevoia unei informații bibliografice mai ample, a unui import de cărți mai masiv, de altfel nu numai în țara noastră. Romînia a încercat să remedieze acest neajuns, punînd la dispoziția străinătății periodicele și publicațiile sale în limbi străine. Mulți dintre marii noștri scriitori au dobîndit, în anii din urmă, circulația mondială pe care o meritau de mai multă vreme. Traduceri în limbi de mare răspîndire au dus pînă departe cunoașterea folclorului nostru, a operelor lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, Sadoveanu și atîția alții. Un romîn iubitor al literaturii patriei sale n-a putut medita fără emoție la știrea că, aproape în același timp, *Scrisoarea pierdută* a lui Ion Luca Caragiale, unul din autorii cei mai iubiți și unul din aceia care au răsfrînt mai limpede imaginea țării vechi, s-a jucat la Roma și Paris, la Berlin, la Moscova și în America latină. Ne spunem că marile popoare străine au poate și ele îndatorirea să se des-

chidă cunoașterii literaturilor mai tinere și pe alte căi decît acele pe care aceștia din urmă și le deschid prin propriile lor mijloace. În momentul de față este absolut sigur că interesul pentru cultura Occidentului în țările din estul și sud-estul Europei este mult mai viu decît acel al țărilor occidentale pentru cultura acestora din urmă. Nimeni, nici chiar poporul cel mai renumit pentru splendoarea creațiilor lui, nu se poate închide în măreția tradițiilor sale. Literaturi mai tinere au adus germeni fecunzi atunci cînd au intrat în circulația mondială. Nu voi insista asupra exemplului prea cunoscut al enormei influențe pe care a exercitat-o literatura rusă în a doua jumătate a veacului al XIX-lea atunci cînd marii ei poeți, antori dramatici și romancieri au ajuns să fie cunoscuți în întreaga lume. Prosper Mérimée descoperind pe Pușkin și Gogol, învățînd rusește ca să-i poată citi în original, Flaubert cultivînd prietenia lui Turgheniev, citind *Război și pace* al lui Tolstoi, fac parte din evenimentele cruciale ale literaturilor moderne. Dostoievski a fost de asemenea una din experiențele hotărîtoare ale literaturilor occidentale, în epoca lor mai nouă. Putem aminti de asemenea revelația trăită de întreaga Europă o dată cu difuzarea europeană a literaturilor sud-estice, a literaturilor nordice, a celei poloneze și maghiare. Noi, romînii, sîntem conștienți că putem lua loc în această societate. Cîteva din figurile cele mai înalte ale literaturilor moderne au fost date de unele din popoarele pe care le-am amintit. Teatrul lui Ibsen a fost hotărîtor pentru creația dramatică mai nouă. Oare epoca contemporană a cunoscut multe opere mai uimitoare ca acele ale lui Iacobsen și Selma Lagerlöff? Petöfi, Ady și Eminescu fac parte dintre liricii cei mai mari ai lumii. Clasa țărănească a inspirat puțin alți romancieri mai mari ca polonezul Reymont. Noi credem că Mihail Sadoveanu este astăzi poate cel mai de seamă poet al naturii. Se cuvine să adăugăm că folclorul trăiește o viață

mult mai vie în părțile noastre de lume. Herder, Goethe s-au entuziasmat pe vremuri de poezia populară a sîrbilor. Pentru a nu mai vorbi de bîlinele rușilor, astăzi încă mesajul folcloric al ungurilor, al romînilor, al neogrecilor face parte dintre darurile cele mai de preț pe care le poate primi întreaga literatură a lumii. Cînd se credea a se fi istovit cunoașterea tuturor marilor epopei naturale ale popoarelor, un învățat a cules din gura țăranilor finlandezi cîntecele *Kalevalei*, compuse cu o jumătate de mileniu mai înainte, și lumea a trăit atunci emoția unei mari descoperiri. Nu există popoare mici și mari decît ca o expresie statistică. Popoarele cele mai puțin numeroase au dat și continuă să dea opere în care sufletul omenesc trăiește în forma de mare originalitate și seducție. Nimeni nu se poate dispensa de a cunoaște mesajul artistic provenit de la neamurile multă vreme oprimate și exploatate, care trăiesc în părțile răsăritene și sudrăsăritene ale Europei. Aceste neamuri au ajuns astăzi la o nouă conștiință a misiunii lor. Ele se deschdi întregului tezaur al culturii mondiale, pus acum la dispoziția maselor populare celor mai largi, dar vro să-l îmbogățească, la rîndul lor, prin toate bunurile propriei lor culturi. Cred că este folositor ca curentele difuzării literare să circule în toate direcțiile. Pacea lumii într-o lungă epocă de construcție va fi mai temeinic asigurată atunci cînd popoarele vor ajunge a se cunoaște mai bine prin aspectele mai înalte ale puterii lor de creație. Studiul literaturii universale trebuie să-și propună și acest scop. Astăzi, cînd zorii unei înțelegeri mai bune între popoare strălucesc din nou peste lume, sîntem bucuroși să arătăm ce s-a făcut în Romînia în acest scop, pe terenul literar. Dar am dori în același timp ca aspirațiile noastre să fie cunoscute și prețuite, după cum socotim că li se cuvine. Am dori să stabilim legături cu centrele de documentare, cu instituțiile de cercetare științifică în domeniul istoriei literare și cu personalitățile care se ostenesc pe acest tărîm. Am dori să fie mai bine cunoscută literatura noastră mai veche și mai nouă, ca și străduin-

ţele celor care o studiază ca istorici şi critici literari.

Aceste cîteva însemnări despre ţintele şi spiritul studiului literaturii universale în învăţămîntul superior romîn vor să aducă modesta lor contribuţie în vederea conlucrării şi armoniei către care popoarele umii aspiră astăzi.

CUPRINSUL

Pag.

Prefaţă 5

I. LITERATURĂ UNIVERSALĂ

Patosul adevărului în *Oedip* şi *Hamlet* 9
Shakespeare şi antropologia Renaşterii 21
Clasele sociale în *Aucassin şi Nicolette* 33
Cervantes 42
Libertate şi umanitate în literatura italiană 67
Filozofia istoriei în *Război şi pace* de Tolstoi 87
Anatole France 117

II. LITERATURĂ ROMÎNĂ

Anton Pann 141
Eminescu 166
Mihail Sadoveanu la şaptezeci şi cinci de ani 189

III. SCHIŢE

Eminescu şi Shakespeare 213
Moştenirea lui Odobescu 217
Amintirea lui Macedonski 223
Coşbuc traducător al lui Dante 228
Hortensia Papadat-Bengescu 234
Înţelepciune şi politeţe 239

Pag.

Perpessicius 244
Malherbe 249
Balzac 259

IV. PERSPECTIVE

Ceva despre arta traducerii 267
Literatură universală și literatură națională.... 279

În colecția
„Studii literare“
au apărut:

Victor Eftimiu
AKADEMOS

*

Ion Vitner,
EMINESCU

*

Ion Manole,
ANTON PANN

*

S. Damian,
ÎNCERCĂRI
DE ANALIZĂ LITERARĂ

T. 1.933

Responsabil de carte: M. Aldea
Tehnoredactor: I. Gheorghiu
Corector: N. Teodosiu

Dat la cules 26.06.56. Bun de tipar 06.09.56. Tiraj 10.100 ex. Hîrtie ediţii B. de 60 gr. m.p. 840×1080/32. Coli ed. 14,18. Coli de tipar 9,5. Ediţia I. Comanda 2869. A. nr. 02024. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8 R. 09

Tiparul executat sub com. nr. 848 la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii „I. V. STALIN", Bucureşti — R.P.R.

Lei 4,65

LITERATURTA UNIVE
UNU40023 5.00 Lei